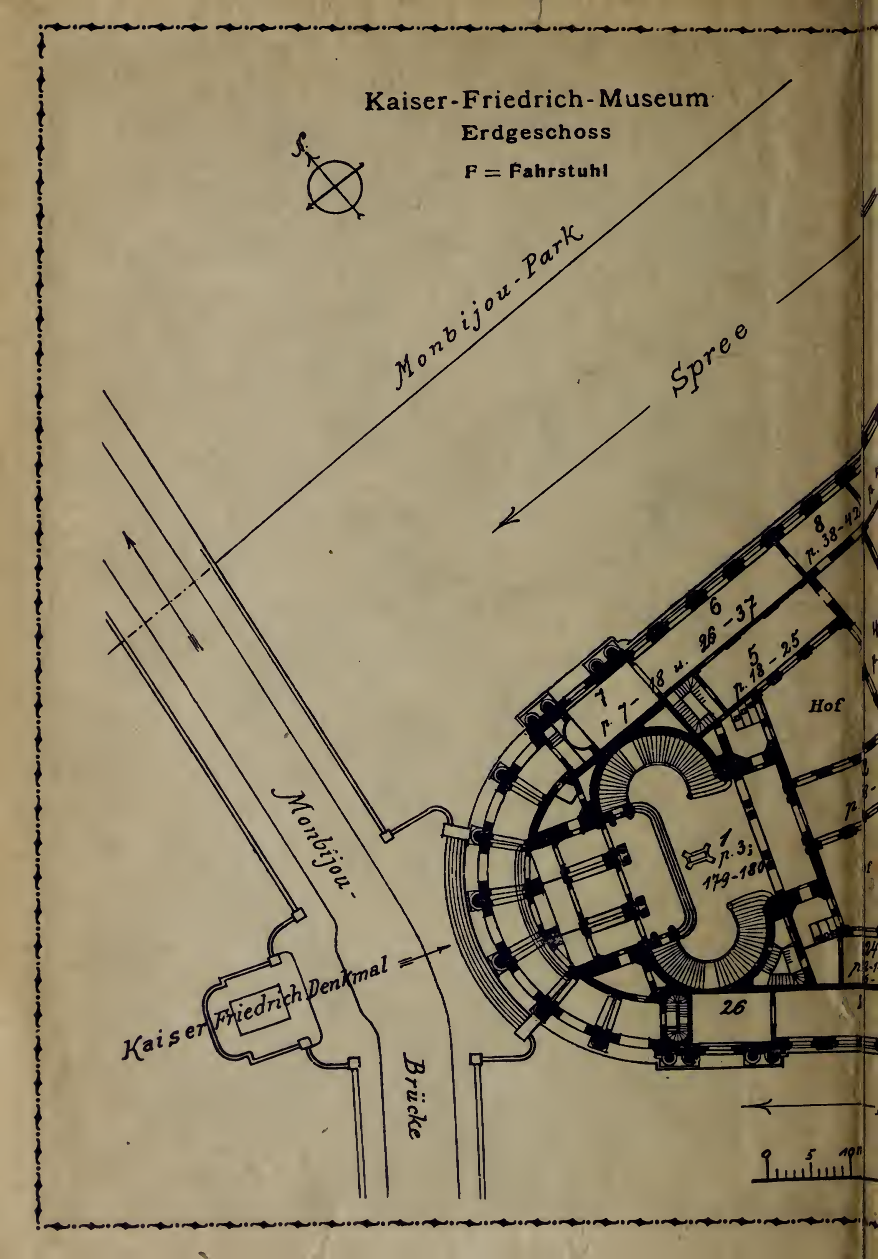
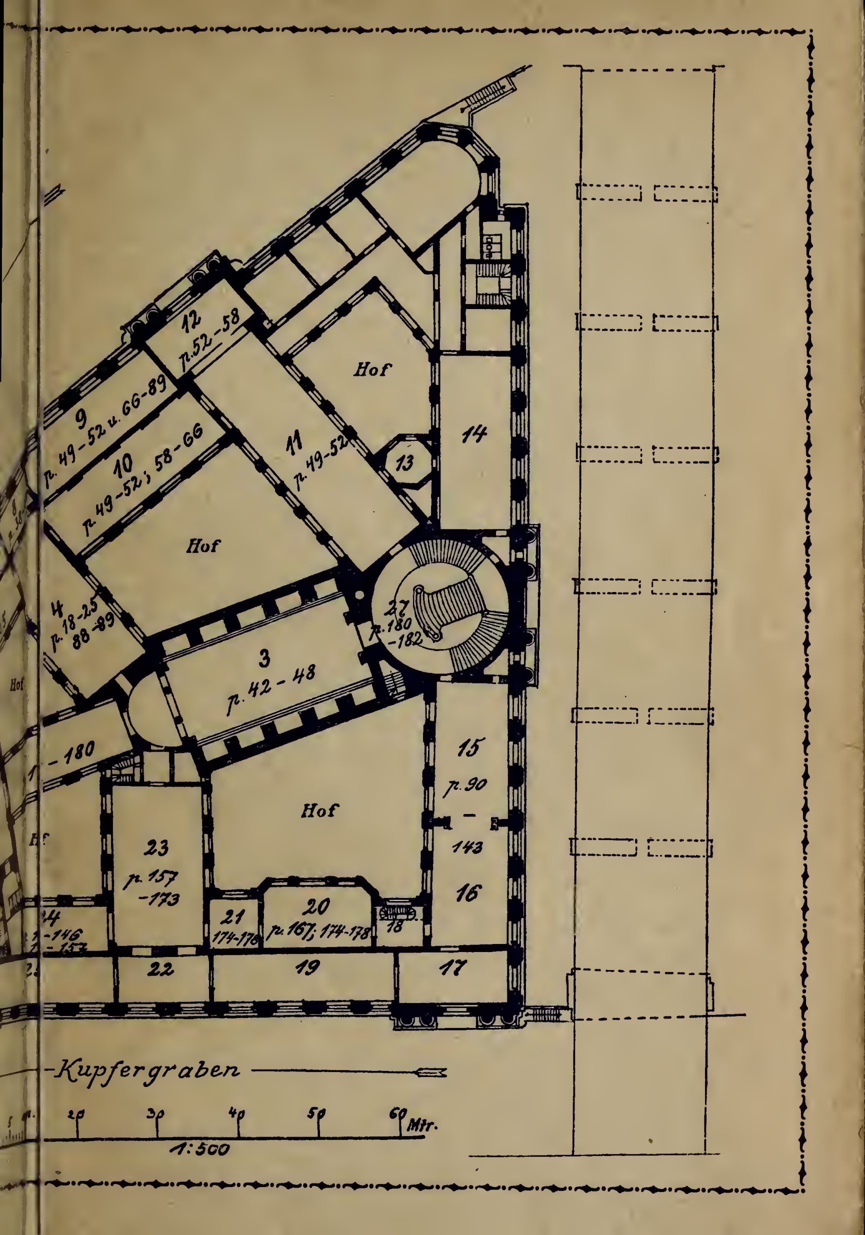
FÜHRER DURCH DAS KAISER FRIEDRICH MUSEUM



AMTLICHE AUSGABE

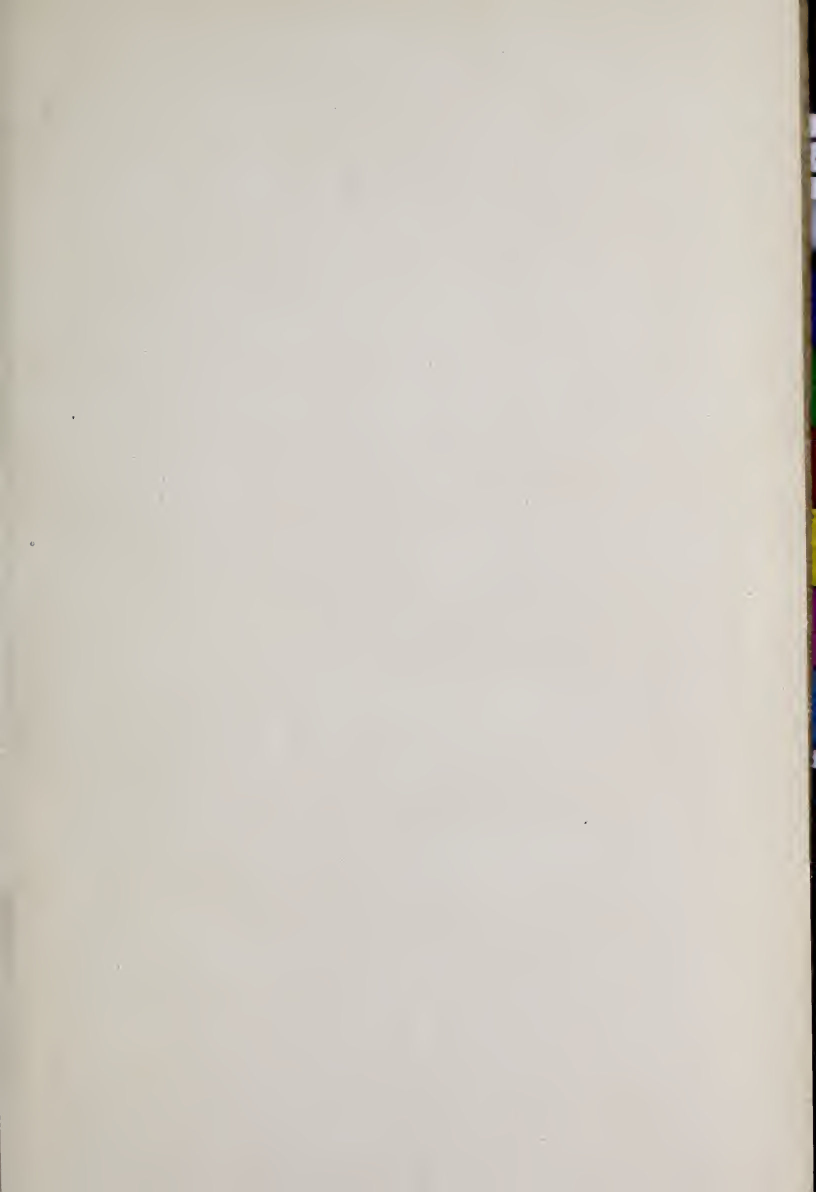


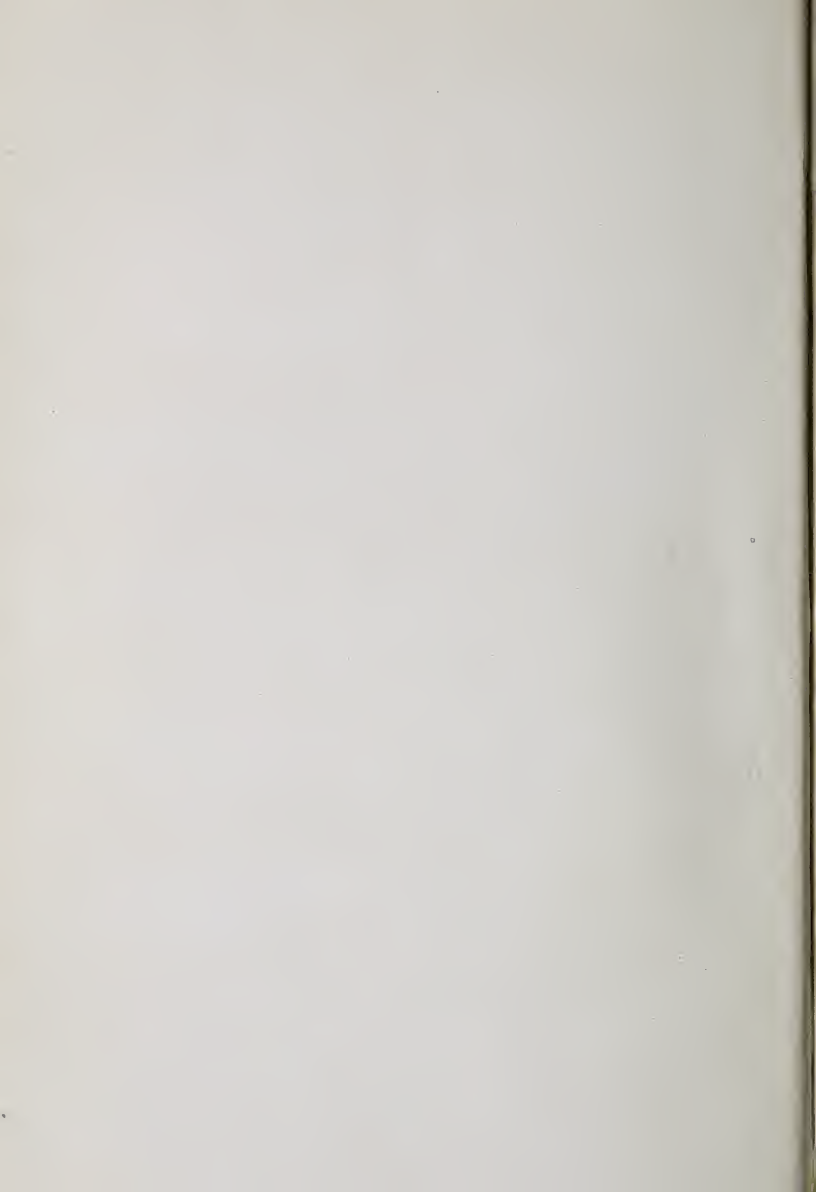
Kaiser-Friedrich-Museum
Erdgeschoss
F = Fahrstuhl
Monbijou-Park
Spree
Monbijou-
Brücke
Kaiser Friedrich Denkmal
Hof
26



12
p. 52-58
9
p. 49-52 u. 66-89
10
p. 49-52; 58-66
11
p. 49-52
Hof
13
14
Hof
4
p. 18-25
88-89
27
p. 180
-182
3
p. 42-48
- 180
15
p. 90
-
143
Hof
23
p. 157
-173
16
21
174-178
20
p. 167; 174-178
18
22
19
17
Kupfergraben
20
30
40
50
60
Mtr.
1:500







DOMENICO VENEZIANO / FRAUENBILDNIS

FÜHRER DURCH DIE KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN
HERAUSGEGEBEN VON DER GENERALVERWALTUNG

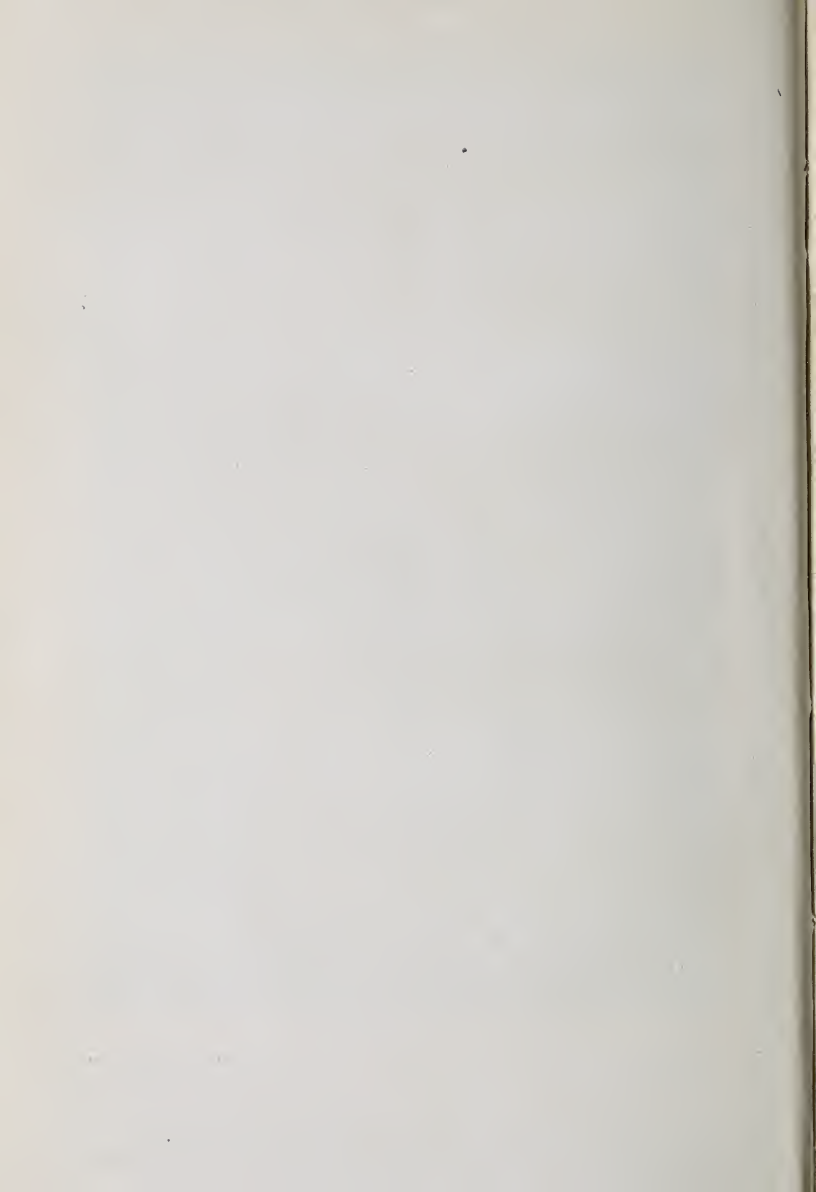
DAS KAISER FRIEDRICH MUSEUM



2. AUFLAGE

AMTLICHE AUSGABE
MIT 332 ABBILDUNGEN

BERLIN / VERLAG JULIUS BARD



VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

Entstanden ist der illustrierte Führer des Kaiser-Friedrich-Museums — unabhängig und abweichend von dem daneben weiter bestehenden kurzen Führer ohne Abbildungen — aus der Absicht, den Besuchern eine Anleitung zur Betrachtung der Kunstschätze des Museums und in Wort und Bild zugleich eine Erinnerung an diese zu geben. Die einzelnen Abteilungen sind von ihren Leitern oder deren Mitarbeitern beschrieben worden: die altchristliche Sammlung von Kustos Dr. Wulff, die Sammlung der Münzen und Medaillen von Direktor Dr. Menadier, die deutsche Plastik von Direktor Dr. Koetschau, die Plastik und ältere Malerei Italiens von Fräulein Dr. Schottmüller, die Malerei der romanischen Schulen von Direktor Dr. Bode, die spätere italienische wie die deutsche und niederländische Malerei von Dr. Voß, zum Teil unter Mitarbeit des Unterzeichneten, die Abteilung für islamische Kunst von Dr. Deri. Der Verlagsanstalt von Julius Bard ist die sehr reichhaltige Ausstattung aller Abteilungen mit Abbildungen und die sorgfältige typographische Ausstattung zu danken.

Berlin, im August 1910.

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Die schon nach wenigen Monaten vergriffene erste Auflage wurde vielfach verbessert und erweitert, ferner die Zahl der Abbildungen noch vermehrt. Die umfassenden Neuaufstellungen im Museum bedingten eine andere Anordnung der einzelnen Kapitel.

Berlin, im März 1911.

DER GENERALDIREKTOR DER K. MUSEEN
BODE



Alexander der Große
Goldene Medaille aus dem Fund von Abastik



Donatello: Spielende Putten

EINLEITUNG

Das Kaiser-Friedrich-Museum erhebt sich an der Spitze der Museumsinsel nördlich der Stadtbahn. Es ist nach den Plänen und unter der künstlerischen Oberleitung des Geheimen Oberbaurats von Ihne in den Jahren 1897—1904 erbaut und am 18. Oktober 1904 eröffnet worden. Der Grundriß ist, dem Bauplatz entsprechend, ein ungleichschenkliges Dreieck mit der Stadtbahn als Grundlinie. Der Eingang ist an der Inselspitze, dem Denkmal weiland S. M. des Kaiser Friedrich (vom Bildhauer Maison) gegenüber, denn das Museum trägt seinen Namen ja zur Erinnerung an den erlauchten Protektor der Königlichen Museen, der zuerst den Plan zu diesem Neubau faßte. Vorgesehen für die Aufstellung in den Räumen des Museums waren die Sammlungen der hohen Kunst der christlichen Epochen bis etwa zum Jahre 1800 in Originalen wie in Abgüssen. Während des Baues aber ergab sich, daß auch die Sammlungen des Münz- und Medaillenkabinetts und die neue islamische Sammlung wegen

Platzmangels an anderer Stelle, hier zunächst zur Aufstellung gelangen mußten. Infolgedessen wurde ein Teil der Gipssammlung, namentlich Abgüsse der deutschen Plastik, magaziniert, und die Gemälde und Originalbildwerke der deutschen Kunst konnten nur in unzureichenden Räumen untergebracht werden. Um diesem Übelstande abzuhelfen und für neue Erwerbungen Platz zu schaffen, wurde der Bau eines besonderen Museums der deutschen Kunst beschlossen. Er wird nach Alfred Messels Plänen von dem Geheimen Baurat Ludwig Hoffmann ausgeführt.

Die Geschichte der Gemäldesammlung, die als ein Ganzes 1904 aus dem Alten Museum ins Kaiser-Friedrich-Museum überführt wurde, ist in dem illustrierten Katalog derselben ausführlich gegeben. Ihren Kern bilden Gemälde aus Königlichem Besitz, dazu Bilder der Galerie Giustiniani-Rom und die bedeutende Sammlung von Eduard Solly-Berlin. Sie wurde im Jahre 1830 in Schinkels edlem Bau eröffnet und ist seitdem durch Erwerbungen und einzelne Geschenke ständig vermehrt. Die Anfänge der Abteilung der italienischen Originalbildwerke bildeten mit der Sammlung Bartholdy einzelne Erwerbungen sowie Einzelankäufe in den Jahren 1841—1842; erst seit etwa 1875 ist diese Sammlung systematisch ausgebildet und seit den neunziger Jahren ist sie um eine besondere Abteilung der Bronzen bereichert worden, zu der im Jahre 1904 bei Eröffnung des Museums die auch an guten Gemälden und Werken der Großplastik reiche Sammlung James Simon als Geschenk hinzukam. Eine besondere Abteilung altchristlicher und byzantinischer Kunst ist in den letzten zehn Jahren zusammengebracht, die im Anschluß an die mittelalterliche italienische Plastik aufgestellt ist. Zu einer Sammlung deutscher Plastik wurde der Grund gelegt bei Auflösung der alten Kunstkammer im Jahre 1874, indem die Skulpturen der Abteilung der Bildwerke christlicher Epochen überwiesen wurden. Seither ist diese kleine Sammlung nach allen Richtungen tunlichst erweitert worden.

Die Abteilung für ältere islamische Kunst wurde mit Eröffnung des Museums begründet. Den Anfang machten das wertvolle Geschenk des Sultans, die Fassade des Wüstenschlosses Mschatta, sowie die Schenkung der reichen Sammlung altpersischer und kleinasiatischer Teppiche durch Geheimrat Bode. Sie konnte seither nach den verschiedensten Seiten durch mancherlei einzelne Geschenke und Erwerbungen ausgebaut werden und erhielt gleichzeitig durch die leihweise Ausstellung der wertvollen Sammlung des Herrn Professor Friedrich Sarre eine sehr erwünschte Vervollständigung.

Der Führer schließt sich der historischen Anordnung der Sammlungen an. Die Grundrißanlage macht es notwendig, daß einige Räume mehrmals durchschritten werden; es wird in jedem Falle darauf hingewiesen. Daneben ermöglichen Grundrißtafeln und Verzeichnisse das Zurechtfinden auch außerhalb der Führung. Sie beginnt im vorderen Treppenhaus bei der Reiterstatue des Großen Kurfürsten, einer Nachbildung auf dem alten Original-Sockel, der von seinem Standort entfernt werden mußte, da er durch die Witterung zu sehr gelitten hatte, um das schwere Bronzewerk noch weiter tragen zu können. Von hier aus werden zunächst die Säle 2, 4 und 5 passiert, um bei den ältesten Denkmälern der christlichen Ära im Saal 7 den Rundgang anzutreten; er führt durch altchristliche, byzantinische und koptische Kunstgruppen zur italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance; dann zum islamischen Kulturkreis, und endlich durch den Ausstellungsraum des Münzkabinetts zu den Sälen der deutschen Kunst, wo ebenso wie in dem italienischen Kirchenraum der Basilika größere Gemälde und Original-Skulpturen vereint wurden.

Im Obergeschoß werden zunächst die Säle an der Spree mit den italienischen, spanischen und französischen Gemälden und Bildwerken durchwandert, danach die niederländischen und deutschen Bilder an der Kanalseite betrachtet werden.



Donatello:
Engel mit Tamburin

ERD-GESCHOSS

Altchristliche Plastik

Byzantinische und italienische Plastik
des Mittelalters und der Renaissance

Persisch-islamische Kunst

Das Münzkabinett

Deutsche und niederländische
Skulpturen



Toskanische Schule um 1250: Maria mit dem Kind



Guter Hirte und Herde (Sarkophagrelief)

Altchristliche Plastik

Abendländische und altbyzantinische Bildwerke

Saal 6 Westhälfte u. Raum 7

Von den allerersten Anfängen christlicher Kunst vermag das Museum ihrem ganzen Wesen nach kaum eine Anschauung zu bieten. Hervorgerufen durch das Schmuckbedürfnis der von den Christen bevorzugten unterirdischen Grabstätten (Katakomben in Palästina, Alexandria, Syrakus, Neapel, Rom), erwächst seit dem Ausgang des 1. Jahrhunderts in der Malerei der älteste christliche Bilderkreis, teils aus idyllischen, profanen und allegorischen Elementen der antiken Kunst (Jahreszeiten, Weinernte, Mahlszenen, Hirtenleben u. a. m.) — man vergl. z. B. den unvollständigen Sarkophag mit Rinder-, Schaf- und Schweineherde (am Fenster) —, teils aus jüdisch-alttestamentlichen und urchristlichen Vorstellungen (Errettung Daniels aus der Löwengrube, Noahs, des Jonas, der drei Jünglinge, Heilungswunder des Gichtbrüchigen usw.). Diese hatten wohl zum Teil schon durch die Kleinkunst ihre Ausprägung in primitiven Amulettypen gefunden, die auf Ringen, sogenannten Enkolpien und sonstigem Schmuck neben den eigentlichen Symbolen (des

Nr. 1

Nr. 1134 bis 1139 Fisches, Ankers, der Taube, des Lammes, der Lampe u. dergl.) fortleben. Das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt jedoch nur *Nr. 1145 u. 1146* Proben von letzteren und von neutestamentlichen Darstellungen auf Gemmen, z. B. der Magieranbetung und der Kreuzigung *Nr. 1124 bis 1126* in orphischer Auffassung (1. Vitrine im 6. Saal neben altchristlichen Tonlampen mit dem guten Hirten, Daniel, den Kund- *Nr. 1252* schaftern mit der Traube, Christus auf dem Löwen und Basi- *Nr. 1249* lisken usw.).

Wie die Malerei, so nimmt auch die frühchristliche Reliefplastik ihren Ursprung in Alexandria, sie ist uns aber nur in ihren abendländischen Ablegern, vor allem in Rom und in Gallien, *Nr. 3 u. 4* erhalten geblieben. Die beiden Hälften einer Sarkophagfront des 3. Jahrhunderts aus Rom (an der Hauptwand des 7. Raumes) weisen mit ihren Tierfiguren weidender Ziegen und Lämmer und mit den Gestalten eines auf den Knotenstock gestützten Hirten mit seinem Hunde (links) und des lammtragenden „Guten Hirten" (rechts) an den Eckabschlüssen in ihrer malerisch reichen und plastisch wohlverstandenen Behandlung noch ganz in die Nähe der hellenistischen „Reliefbilder" (vgl. Abbild. S. 7.) Der langlockige jugendliche Typus dieses ersten, rein sinnbildlichen Christusideals erscheint hier als ein Ausläufer der zahlreichen vom Alexanderporträt abgeleiteten antiken Idealköpfe. Wie sich im Hirtengenre zu ihm eine Frauengestalt mit erhobenen Händen (die sogenannte Orans) als Gegenbild der Gebetspersonifikation (Euche) gesellt, gleichzeitig aber aus dem christlichen Typenschatz bereits ein Sinnbild wie der „Ruhende Jonas unter der Kürbislaube" Aufnahme findet, läßt ein stilverwandter, wenngleich flüchtiger gearbeiteter (und versinterter), *Nr. 5* Sarkophag des 3.—4. Jahrhunderts (aus dem Tiber) erkennen. Ähnliche Motive erblicken wir auf mehreren jüngeren und ge- *Nr. 6—9* ringeren Bruchstücken und einem hervorragend schönen da- *Nr. 2* neben. Ein neuerworbener Sarkophag (vgl. Abbild. S. 10) gleicher Richtung aus Florenz, in der Mitte des Raumes auf-



Saal der altchristlichen Bildwerke (Westhälfte) und Raum 7

gestellt, trägt das seltene Sinnbild der Weinernte mit der Porträtfigur eines Reiters inmitten und der typischen Gestalt des „Lesers“ (links), die der antiken Sepulkralplastik entlehnt ist.

Demselben Kunstkreise entstammt anscheinend auch die in ıeidnischer Zeit der bakchischen Weinbütte nachgebildete Klasse der geriefelten (strigilierten) Sarkophage mit christlichem ınd antikisierendem Bildschmuck. Ein vollständiges Beispiel aus Syrakus, auf Säulen aufgestellt, zeigt den Typus in Vermischung *Nr. 11*



Weinernte und Porträtfiguren (Sarkophag)

mit der althergebrachten Hausform mit Ziegeldach (vgl. Abbild. S. 9) und ist an den Ecken mit Hirtengestalten, eine davon bärtig, und in der Mitte mit der des Verstorbenen —, er hält das christliche Attribut der Schriftrolle, — geschmückt; ein zweiter (schräg gegenüber) mit dem Sinnbilde (des Refrigerium) zweier auf einer Vase sitzenden und aus sprudelndem Wasser („des Lebens") trinkenden Tauben; eine Platte neben dem ersten (rechts) mit dem unvollendeten Porträtschild eines Ehepaares zwischen einem Manne im Philosophenmantel und einer symbolischen Frauengestalt an den Ecken und mit einem Tritonenfriese am Deckel.

Nr. 12

Nr. 10

Die fortschreitende Bereicherung des christlichen Bildstoffes in der Sarkophagplastik bezeugen eine Reihe über den beiden letztgenannten Stücken angebrachter Fragmente: dort (links) „Moses von den Israeliten bedrängt", (rechts) die „Erweckung der Totengebeine" (nach Ezechiel), „Noah in der Arche und die drei Jünglinge vor Nebukadnezar" (Deckelhälfte mit von Putten gehaltener Inschrifttafel); hier (rechts) das „Abrahamsopfer und die Hämerrhoïssa", die „Blindenheilung" und eine „Orans (die Verstorbene oder allegorische Gestalt) von Petrus und Paulus umgeben", endlich (links unten) der „Hauptmann von Kapernaum". Ihr Stil trägt durchweg den Charakter derberer

Nr. 1622
Nr. 1623
Nr. 17
Nr. 16
Nr. 13
Nr. 4

lokalrömischer Werkstattarbeit des 4. Jahrhunderts. Das vorletzte o. a. Bruchstück gehörte einem Sarge von der Gattung der sog. Arkadensarkophage an, deren Vorderwand, sowie mitunter auch die Seiten- und die Rückwand, durch Säulenstellungen in 5 bis 7 Nischen für die einzelnen Szenen, manchmal sogar in zwei Reihen, wie beim Sarkophag des Konsuls Junius Bassus († 354) in den vatikanischen Grüften, gegliedert wird. Gewisse Züge ihrer typenreichen Ikonographie —, sie bieten zuerst Passionsszenen mit Beziehung auf den palästinensischen Kult des hl. Grabes, — lassen auf antiochenischen oder südkleinasiatischen Ursprung dieser Klasse schließen.

Antiochia übt schon im 3., vollends aber seit dem 4. Jahrhundert als erstes Kunstzentrum des syrischen Christentums Hand in Hand mit der aufblühenden palästinensischen Kunst eine nachhaltige Einwirkung auf die christliche Kunstentwicklung aus. Die Vorstellung von Christus als Lehrer (dem „Pädagogen") ist zwar schon aus alexandrinischem Geist geflossen, sie wird aber hier nach dem Vorbilde der Rhetorenschule ausgestaltet und dem auf der Kathedra thronenden Herrn das Apostelkollegium hinzugefügt, eine Komposition, die bald auf seine Wiederkunft („Parusie") bezogen worden ist. In dem analogen feierlichen Zeremonialbilde der „Übergabe des Gesetzes an Petrus" wird die Lehrautorität seines Bischofssitzes Antiochia gegenüber den paulinischen Gemeinden Kleinasiens betont. Eine solche Apostelversammlung mit Christus in ihrer Mitte —, man vergleiche die Komposition der schönen Pyxis antiochenischer Arbeit des 4. Jahrhunderts (in der Vitrine der Elfenbeine im 6. Saal), — stellte einst die Vorderwand eines Prunksarges von größerem Figurenmaßstab dar, von der ein Bruchstück mit vier Apostelköpfen an der Hauptwand (rechts) hängt (vgl. Abb. S. 12), wie deren mehrere, den Arkadensarkophagen stilverwandte vollständige Gegenstücke in Rom, Mailand (S. Ambrogio), Ancona und Paris bewahrt werden. In der Abwechslung eines

Nr. 15

jugendlichen und mehrerer bärtiger Kopftypen macht sich an ihm schon ein gewisses Streben nach Individualisierung bemerkbar.

Die gesamte, in höchstem Maße schöpferische syrisch-palästinensische Kunst des 4.—6. Jahrhunderts ist bis auf wenige Reste (Ciboriumsäulen von S. Marco, Holztür von S. Sabina) und kleinere Bildwerke untergegangen. Sie ist auch im Kaiser-Friedrich-Museum nur durch mehrere Elfenbeinschnitzereien des 5.—6. Jahrhunderts vertreten (zwei Teilstücke sog. fünf-



Apostelversammlung (Sarkophagrelief)

teiliger Diptychen mit drei christologischen Szenen und kranzhaltendem Engelpaar, die o. a. und eine zweite vollständige Pyxis mit Szenen aus der palästinensischen Marienlegende sowie ein Bruchstück mit Apostelgestalten in der Elfenbein-Vitrine des 6. Saales). Die sich vom antiken Stil immer weiter entfernende zeichnerische Reliefauffassung und gewisse Härten und Übertreibungen in Bewegung und Ausdruck sind für sie charakteristisch. Ihrem historischen Realismus aber verdanken die porträthaften Idealtypen der christlichen Ikonographie in erster Reihe ihre Ausprägung. Sie werden sowohl von der seit dem

5. Jahrhundert in zunehmendem Maße syrisch beeinflußten alexandrinischen als auch von der altbyzantinischen Kunst und zum Teil durch deren Vermittlung vom Abendlande übernommen. Christus in fast greisenhafter Auffassung zwischen den Hauptaposteln thronend zeigt z. B. im Kaiser-Friedrich-Museum die eine Tafel eines größeren Diptychons, während der Typus Marias und der sie umgebenden Engel auf der anderen noch das antike Ideal reiner bewahrt, beide Gestalten aber im Schema einer (palästinensischen) Ikone (vgl. Abbild.), eine der Elfenbein-Kathedra des Bischofs Maximian in Ravenna (549 n. Chr.) nahestehende, anscheinend byzantinische Arbeit (wahrscheinlich nach alexandrinischer Vorlage).



Christus zwischen Petrus und Paulus (Diptychonflügel)

Die altbyzantinische Kunst, deren Denkmäler der erste Abschnitt des 6. Saales enthält, ist jedoch aus mehr als einer Wurzel entsprossen. An die römischen Staatsdenkmäler lehnt sich noch, wie in den öffentlichen Monumenten (Basis des von Theodosius aufgestellten Obelisken, der Arkardiussäule usw.), die Figurenbildung des Reliefschmuckes eines treppenförmigen Gerätes (Kugelspiel) aus Konstantinopel aus dem 4. und 5. Jahrhundert im Kaiser-Friedrich-Museum an, der z. T. in merkwürdiger Auskehrung der Raumperspektive einzelne Episoden des

Nr. 27

Wagenrennens im Zirkus darstellt. Die ursprüngliche Grundlage der Stilbildung aber bildet in Byzanz die kleinasiatische Plastik. Dieser und zwar einer sonst noch durchweg mit heidnischen Darstellungen geschmückten Klasse von Säulensarkophagen aus Kleinasien (Sidamara, Seleukeia, Nikäa u. a. m.) von ausgesprochen hellenistischem Charakter schließt sich das im Kaiser-Friedrich-Museum befindliche (unter einer Ambonenbrüstung des 5. Jahrhunderts aus Nikäa aufgestellte) einzige christliche Hauptdenkmal (vgl. Abbild. Seite 9) der Reihe im ganzen Dekor aufs engste an, das spätestens dem Ende des 4. Jahrhunderts angehören mag. Die ihrer linken Säule beraubte Schmalwand dieses Prachtsarkophags wird von den in Nischen stehenden Gestalten Christi —, er erscheint hier noch in blühender Jugendschönheit und in der edlen Haltung antiker Mantelfiguren und ist trotzdem schon durch den Kreuznimbus ausgezeichnet, — und zweier unbärtigen Apostel eingenommen. Und doch läßt der Vergleich mit dem daneben stehenden stilverwandten, älteren Bruchstück (einer Mahlszene) an den drei Gestalten bereits die Abnahme des Gefühls für den Rhythmus der Bewegung und das Linienspiel der Faltengebung, ja sogar eine beginnende Vermeidung vollplastischer Ausrundung wahrnehmen.

Nr. 181

Nr. 26

Nr. 25

Unter dem Einfluß zugewanderter syrischer Steinmetzen setzt sich der Zug zu nüchtern realistischer Auffassung der menschlichen Erscheinung selbst in ihrer charakteristischen Häßlichkeit im Laufe des 5. Jahrhunderts durch, während das Hochrelief immer mehr verflacht. Daß diese an den ravennatischen Sarkophagen deutlich zu verfolgende Entwicklung sich in der altbyzantinischen Plastik abspielt, dafür bietet ein aus der Umgegend von Sinope herrührendes, aber aus byzantinischem (prokonnesischem) Marmor gearbeitetes Bruchstück einer Platte (vgl. Abbild. S. 9) mit der Gestalt des kurzbärtigen Petrus und eines vorschreitenden Mannes in einfacher Volkstracht im Kaiser-

Nr. 29

Friedrich-Museum, dessen Stil und isolierende Figurenkompo-
ition sich mit ihnen berührt, einen schlagenden Beweis. Die
Gebärde des Apostels drückt Staunen aus —, offenbar über
ein Heilwunder, das (der fehlende) Christus an jenem Manne
vollzog. Petrus trägt als Nachfolger des Herrn im Tode das
Attribut des Kreuzes (vgl. auch eine kleine Petrusstatuette mit
lemselben, welche als Zierfigur einer Bronzelampe diente, in
ler großen Vitrine; — daneben vollständige, zum Teil vogel-
gestaltige Beispiele von solchen, sowie schuhförmige, ferner
Lampenträger, Kronen, ein byzantinisches Bronzegewicht in
Gestalt eines Lammes, palästinensische Weihrauchfässer mit
Reliefdarstellungen u. a. m.). Eine fragmentierte Schranken-
platte stellt in ähnlich vergröbertem Stil, wie es scheint, die
Szene der „Entlarvung Benjamins" dar, ein darüber angebrachter
Grabstein aus dem 7. Jahrhundert endlich in ganz zeichnerisch
lachem Relief die „Berufung des Moses auf dem Horeb" nach
yrischem Typus.

Syrische und hellenistische Elemente kreuzen und vermischen
ich auch in rein dekorativen Arbeiten der altbyzantinischen
Bildnerei. Eine Tierplatte mit zwei Pfauen in Weinranken (vgl.
Abbild. S. 9), welche aus einer Vase hervorwachsen, steht noch
ler naturalistisch lebendigen, aber härteren syrischen Richtung
näher; eine andere, oben abgerundete in Hochformat gibt ein
rinkendes Pfauenpaar und unter diesem ein Reh am Brunnen
n weniger frischer Belebung, aber in besser proportionierter und
lurchgebildeter antikisierender Formenbildung wieder. In
olchen Bildwerken erscheint der Stilausgleich vollzogen, dessen
Ergebnis die Kunstblüte der Justinianischen Epoche darstellt.
Gerade in der plastischen Dekoration der Architektur beherrscht
in sicheres Stilgefühl die Entwicklung der Zierglieder. In den
Werkstätten von Byzanz erfährt der Korinthische Kapitelltypus
ine reiche Abwandlung, indem der scharfgezackte (kleinasiati-
che) Blattschnitt des Akanthus teils noch verfeinert wird (vgl.

Nr. 717

Nr. 28

Nr. 32

Nr. 34

Nr. 33

Nr. 161 das Kapitell mit den kaiserlichen Adlern aus dem Hormisdas-
Nr. 160 palast sowie das gegenüberstehende in Abbild. S. 9), teils eine mehr breitzackige Bildung annimmt (vgl. diese am daraufliegenden
Nr. 163 Kämpfer aus Nikäa und neben einer dritten tangartigen Spielart
Nr. 162 am entsprechenden aus der Studiosbasilika von 463 n. Chr., dessen Monogramme fehlen, sowie das Kolossalkapitell im
Nr. 164 7. Raum, ein Gegenbeispiel zu dem der etwas älteren Marcianssäule). Das Aufsatzstück wird endlich selbst zum sog. Kämpfer-
Nr. 168 kapitell umgebildet (vgl. ein Beispiel mit Netzwerk aus Zickzackbändern über einer der vortretenden beiden Säulen), während der Akanthusschmuck nach Art holzgeschnitzter und dann in
Nr. 179 Marmor nachgeahmter Schrankenplatten (vgl. das Bruchstück über dem Mosesrelief) mehr im Sinne eines durchbrochenen Flachmusters auf Tiefendunkel hin gearbeitet wird. Das neue Kämpferkapitell (und das aus Kämpfer und Voluten bestehende jonisch-byzantinische Kapitell) gehen nach kurzer Zwischenherrschaft mannigfaltigerer kompositer Formen (vergl. das Kapitell mit gekreuzten Füllhörnern und lanzettförmigen Blättern
Nr. 173 aus der Zeit des Heraklius über der Mittelsäule an der Haupt-
Nr. 169 wand) in das Mittelalter über (vgl. das gegenüberstehende mit Kreuz im profilierten Rahmen).

Der schwach entwickelten altchristlichen Rundplastik verdanken die verbreiteten Statuetten des Guten Hirten und die Orpheusgruppen ihren Ursprung (vgl. die neuerworbene Figur eines Lammes aus Rom auf dem Altartisch im 7. Raum, welche zu
Nr. 40 einer der ersteren gehörte, sowie das Fragment einer der letzteren aus Kleinasien unter dem Mosesrelief). Ihren kräftigsten Trieb bildete die Porträtplastik. Kaiserliche Standbilder sind in Byzanz noch bis in das 8. Jahrhundert errichtet worden; die letzten Typen aber wurden im 4. Jahrhundert geschaffen (vgl. den un-
Nr. 39 vollendeten Kopf eines der Nachfolger Konstantins des Großen
Nr. 175 auf der Brüstung einer Säulenstellung aus Milet). Maßgeben-
u. 176 den Einfluß übte vor allem eine den alexandrinischen Porphyr



Kaiserporträt (vor Wirkerei) und Giebelstück einer Nische

verarbeitende Werkstätte, die den strengen Aufbau altägyptischer Statuen zum Ausdruck feierlicher Majestät nachahmt und auch der Bronzeplastik vermittelt (Kolossalstatue des Theodosius oder Arkadius in Barletta). Den seltenen vollständigen Porphyrskulpturen dieser Richtung (zwei Gruppen an der Südecke von S. Marco in Venedig, drei ähnliche u. a. m. in Rom, Ravenna und Kairo) ist auch ein kürzlich in Alexandria selbst erworbener Torso eines schwertumgürteten Kaisers in der Chlamys im *Nr. 1624*

Kaiser-Friedrich-Museum beizuzählen (unter dem Durchgangsbogen zum 7. Raum). Wie diese Hinneigung zur Stilisierung in altägyptischer Formenauffassung in der alexandrinischen (und koptischen) Porträtplastik der späten Kaiserzeit auch auf die Köpfe übergreift, davon geben nicht nur manche der o. a. Porphyrskulpturen, sondern auch ein aus hartem Kalkstein gearbeiteter Kaiserkopf mit der corona triumphalis im Haar (vgl. Abbild. S. 17), der sich im Nebensaal der koptischen Denkmäler befindet (am Ende rechts), eine Anschauung (vgl. das Auge mit verlängerter Tränendrüse, das Ohr und das flachgedrückte Profil).

Nr. 42

Koptische Bildwerke

Saal 5 und 4 Westseite

Die üppige Kunst Alexandrias bildet die Voraussetzung und die Grundlage, auf der in christlicher Zeit die Volkskunst des ägyptischen Hinterlandes bei den Kopten zu einer eigenartigen Nachblüte gelangt. Die antike Kunstform erhält sich jedoch nur in Bildwerken, deren Herkunft mit höchster Wahrscheinlichkeit in Alexandria selbst zu suchen ist, ziemlich frei von den typischen Merkmalen koptischen Stils. Das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt zwei seltene Proben der alexandrinischen Holzschnitztechnik, deren kühnes Hochrelief an Freiplastik streift, in einer figurenreichen Komposition historischen Charakters —, dargestellt ist die Befreiung einer von berittenen Barbaren belagerten Stadt durch das christliche Legionsheer (vgl. Abb. S. 19) —, und in einem mit der Gestalt der Artemis und Puttenfiguren verzierten Griff, sowie derbere Stücke in ein paar Grotesken, einem die Hirtenflöte blasenden Knaben u. a. m. (in der rechten sechsseitigen Vitrine; vgl. die Kleinbronzen von Musikantenfigürchen grotesken Charakters in der linken Fenstervitrine). Aus den Schutthügeln um Alexandria rühren die in Bein geschnitzten (zum Teil auch geritzten) Möbelbelagstücke (in der rechten Fenstervitrine) her, auf denen Bacchus und Aphrodite, tanzende Satyrn und Mänaden, Nereiden, Weintrauben pflückende Putten und dergl. den Relief-

Nr. 243

Nr. 244

Nr. 248

schmuck bilden, dann aber auch christliche Motive von jüngerer Stilfärbung vereinzelt auftauchen (vgl. das Abrahamsopfer, der Nebenszene auf der oben angeführten antiochenischen Elfenbeinpyxis entsprechend, einen Engel mit Palmzweig und einen hl. Krieger in der rechten Gruppe). Die Holzschnitzerei wird für die koptische Kunst die eigentliche Trägerin des syrischen Einflusses und verbreitet die neuen christlichen Typen durch das ganze Niltal. Im Kaiser-Friedrich-Museum (an der Hauptwand rechts) zeigt z. B. ein Konsolbalken (aus dem oberägyptischen Apollonkloster von Bâwit) in einer Nischenumrahmung die in Viertellebensgröße fast rund herausgeschnittene Gestalt Daniels in orientalischer Tracht zwischen den Löwen (vgl. Abb. S. 20).



Befreiung einer christlichen Stadt von Barbaren (Holzschnitzerei)

Nr. 242

Auf einem der in koptischen Kirchen und Häusern gebräuchlichen Friesbalken erblicken wir die palästinensische Komposition des von zwei Engeln bewachten Kreuzes auf den Stufen von Golgatha, auf einem zweiten (über dem Schrank daneben) ein schwebendes und einen Kranz mit Büste (Christi?) haltendes Engelpaar.

Nr. 254

Nr. 253

Allein die koptische Stilbildung hatte bereits in heidnischer Zeit begonnen und sich längst des alexandrinischen mythologischen



Daniel unter den Löwen (Holzschnitzerei)

Genres bemächtigt. Indem in die Formengebung der Antike der afrikanische Rassentypus gleichsam hineingesehen wird, ergeben sich daraus eigentümliche Kontraste einer weichlich schwellenden Fülle der Hüften und Schenkel neben hagerer, bis zur Gelenklosigkeit biegsamer Bildung der Glieder, kugelige Köpfe mit kurzlockigem Haar und vorquellenden oder ausgebohrten Augen, dann zunehmende Erstarrung der Bewegung und Trockenheit der Form, zu der die Schneidetechnik ihr Teil beiträgt. Diese Züge fallen an verschiedenen Bildwerken im Kaiser-Friedrich-Museum ins Auge:
Nr. 58 an den beiden Putten auf Seedrachen einer Nischenbekrönung (vgl. Abbild. S. 17) mit typisch koptischem gebrochenen Giebel
Nr. 62 (an der Hauptwand über dem oben angeführten Kaiserkopf),
Nr. 60 an einem fliegenden und einem kranzhaltenden Putto, an einem
Nr. 59 Triton mit Nereide und an einer der ziemlich verbreiteten Leda-
Nr. 64 gruppen (neben den beiden Wandsäulen oben). Den vorgeschrittenen koptischen Stilcharakter kennzeichnet aber vor allem
Nr. 55 die Halbfigur einer Stadtgöttin in der Lünette der Durchgangstür (vgl. Abbild. S. 21), die von späteren, zum Teil rein deko-
Nr. 67 rativen Bruchstücken (darunter das syrische Motiv zweier an

einer Vase emporspringenden Löwen) umgeben wird. Unaufhaltsam wandelt sich der Stil an den bis zum 9. Jahrhundert herabreichenden Grabstelen, wie es besonders der im Fayûm bevorzugte Typus des Orans deutlich verfolgen läßt (vgl. ein dem antiken Stil noch nahe stehendes größeres Relief u. a. m. neben der linken größeren Säule). An ihre Stelle tritt anderwärts



Nr. 74

Stadtgöttin (Kalksteinrelief)

die noch beliebtere Taube mit dem Kreuz oder einem Kranz im Schnabel —, doch scheint der Vogel, wie z. B. in der Rundfigur an der Hauptwand rechts oben, öfters als Adler aufgefaßt zu werden, — das Golgatha-Kreuz u. a. m. (vgl. die Stücke an der Fensterwand neben den beiden Säulen unten). Das Relief verflacht zuletzt in der koptischen Kunst bis zu einer jeder inneren Abstufung fast entbehrenden Silhouette, die wieder an altägyptischen Reliefstil erinnert und mit ihm sogar die Verwendung der zusammengesetzten Projektion der Menschengestalt teilt. Dieser Stilstufe gehören vor allem das rohe Relief des von Engeln begleiteten reitenden Christus und des hl. Abtes Schenute aus Sohag in Oberägypten (Schenutekloster) an (zu Seiten der rechten Säule an der Hauptwand).

Nr. 93 u. 94 *Nr. 48* *Nr. 84 u. 87* *Nr. 72* *Nr. 73*

Die stärkste Seite der koptischen Kunst bildet das Ornamentale. Die syrische Durchbrucharbeit mit ihrem Tiefendunkel findet auch hier allgemeine Nachahmung, da die weichen Kalkstein-

arten die Technik der Unterschneidung fördern, doch entstehen in Ägypten eigenartige lokale Spielarten des Akanthus, so vor allem die Wedelranke. Diese rollt sich gern in konzentrischen Abzweigungen ein, zu deren Füllung oft nach syrischer Weise *Nr. 208* Tierfiguren dienen, wie an dem großen Friesbalken (vgl. Abbild. S. 23) der oben angeführten mittleren Säulenstellung (weitere Beispiele von solchen vgl. an allen Wänden in gleicher *Nr. 215 u. 216* Höhe, darunter zwei besonders reiche mit Weinranken, in der charakteristischen Stilisierung der Blätter und Trauben der Dekoration der Funde von Bâwit entsprechend). Dieselben Akanthus- und Weinblattformen, dazu Flechtmotive, greifen auf die Kapitelle über, deren Grundform teils die mannigfach *Nr. 192* abgewandelte korinthische bleibt (vgl. das mittlere unter dem oben angeführten Friesbalken), teils dem byzantinischen Kämpfer- *Nr. 194 bis 196* typus nachgebildet wird (vgl. die beiden rechts und links, zwei frei stehende sog. Korbkapitelle und eins mit Weinrankendekor *Nr. 1655 u. 1656* neben der Durchgangstür links). Doch wird ebenso oft die Blattbildung aufs äußerste vereinfacht oder teilweise durch geometrische Motive ersetzt (vgl. die Kapitelle an der Fensterwand *Nr. 193* und das große inmitten des Saales). Auf Zierplatten entfaltet *Nr. 237* sich ein verschlungenes Bandgeflecht (vgl. eine Brüstung aus *Nr. 1640* Bâwit und eine ähnliche unter der mittleren Säulenstellung) und werden die antiken polygonalen und Mäandermuster in unverkennbarer Nachahmung von Holzschnitzerei zu reicheren *Nr. 1641 u. 1642* Systemen fortgebildet (vgl. zwei Platten gleicher Herkunft über dem Schrank an der einen Schmalwand).

Das Gefallen an zierlicher Durchbrucharbeit beherrscht auch die Koptische Kleinplastik im Bronzeguß (vgl. Weihrauchfässer und Kästchen im vorgeschobenen Wandschrank). Die Lampenformen zeigen neben zoomorphen und anderen Sonderformen (Tauben, Vierfüßer, Schiff) eine fortschreitende Zuspitzung des schuhförmigen altchristlichen Typus (vgl. die Sammlung in der zweiten sechsseitigen Vitrine), — Beleuchtungsgerät und Ge-



Akanthuswedelranke mit Tierfiguren (Kalksteinfries)

schirr eine ziemlich langlebige antike Tradition. In der Keramik wird diese bald durch den gröberen volkstümlichen Geschmack verdrängt. So erfährt der in altchristlicher Zeit allgemein verbreitete (wahrscheinlich alexandrinische) Typus der Tonlampe mit rundem, zur länglichen Tülle geöffneten Diskus eine Vereinfachung zu mehr eiförmiger Bildung, die gern mit den heimischen Heiligennamen als Randschmuck versehen wird und schließlich in die spitze gewölbte Form der arabischen Zeit übergeht (vgl. die Samml. im vorgeschobenen Wandschrank). Eine der beliebtesten Lampenarten in Oberägypten stellen die im eiförmigen und einem älteren Typus (mit geschweifter Tülle) vertretenen Froschlampen (in demselben Wandschrank) dar. Ein Hauptmotiv der koptischen Zierkunst, der Kreispunkt, greift hier wie in den späteren Erzeugnissen der Beinschnitzerei (im anderen Wandschrank) und der Metallplastik immer mehr um sich. Ein lebhafter Betrieb derber Tonbildnerei hatte im Menasheiligtum mit seinen Heilbädern im Südwesten von Alexandria seinen Sitz und lieferte vor allem die mit seiner Gestalt zwischen ihn verehrenden Kamelen geschmückten Ampullen (vgl. die ziemlich vollständige Typenserie in der Vitrine des 4. Saales rechts), sowie gröbere Tier- und besonders weibliche (anscheinend zu Weihgaben wegen Sterilität und Krankheit bestimmte) Menschenfiguren (vgl. die Zusammenstellung ebenda,

Nr. 1491 darunter auch das größere Bruchstück eines Mohrenköpfchens des hl. Menas von einem Fläschchen). Flüchtig und sehr primitiv erscheint die Bemalung der in koptischer Zeit gebrauchten Tongefäße mit menschlichen Gestalten, Vögeln, Fischen, Vierfüßern, ziemlich regellosen Ranken und geometrischen Ornamenten (vgl. die auf dem vorgeschobenen Wandschrank im 5. Saal und darin aufgestellten Beispiele u. a. m. in großen tönernen, reliefverzierten Untersätzen an der Hauptwand). Dagegen behauptet sich antiker Bildstoff und antike Zeichnung, wenngleich in schwererer Formensprache, in der Textilkunst äußerst zähe.

Die weitaus vorherrschende Webetechnik ist eine eigentümliche Art Wirkerei mit wollenem Schußfaden auf leinener Kette. Die (größtenteils im 4. Saal untergebrachte) koptische Stoffsammlung des Kaiser-Friedrich-Museums umfaßt eine Fülle von Abarten derselben, die sich aber insgesamt durch überaus kräftige Silhouettenwirkung (vgl. Abb. S. 17) auszeichnen. Am längsten erhält sich antiker Geschmack in den reinen Purpurwirkereien (vgl. die Rahmen an den Wänden und auf der Rückseite des mittleren Ständers), während in den buntfarbigen Einsätzen orientalische Elemente vorherrschen, wohl in Nachahmung von syrischen Seidengeweben (vgl. besonders die Stoffe im ersten Ständer und Einsätze mit christlichen Szenen und Emblemen in den unteren Rahmen des 5. Saales). Doch kommt eine reichere Farbengebung auch schon für die aus antiken Rankenformen, Blätterstäben und dergl. gebildeten größeren Borten (vgl. Proben im letzten Ständer) und figürlichen Darstellungen zur Verwendung, in denen sich die Wirkerei zu einer Art von Gobelintechnik (mit Umwickelung des Kettfadens) erhebt. In dieser Art ist der (teilweise in Farbe restaurierte) große Kirchenvorhang im Kaiser-Friedrich-Museum mit einem oben von Pfauen und anderen symmetrisch gruppierten Tiersilhouetten umgebenen, unten durch sogen. Nilschlüssel (bezw. Kreuzmonogramme) gefüllten Bogen gearbeitet (an der Schmalwand des 4. Saales, da-

neben ein etwas kleinerer in vorherrschender Purpurwirkerei, Geschenk S.M. des Kaisers). Große Gobelinfiguren von Tänzerinnen zwischen gleichartigen Borten, antike Köpfe und Masken (auf andere Gewebe mit Purpurborten aufgesetzt) und vollkommen bildmäßig ausgeführte Gruppen von Putten enthalten die zuoberst an den Wänden des 5. Saales hängenden Rahmen.

Der Malerei, auf deren Fortleben schon dieser hohe Stand der Bildwirkerei zurückschließen läßt, verblieb auch in christlicher Zeit in Ägypten als Hauptaufgabe die Porträtdarstellung (vgl. die Mumienporträts in der ägyptischen Abteilung). Wie die überaus seltenen Denkmäler altchristlicher enkaustischer Tafelbilder (aus dem Sinaikloster in der Geistlichen Akademie in Kiew) beweisen, geht diese unmittelbar in die Ikonenmalerei über. Das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt ein in Tempera ausgeführtes Brustbild eines Bischofs in der Paenula mit Pallium, dessen Auffassung noch der des antiken Porträts mit fixierendem Blick entspricht, in der Anordnung der Hände aber, in denen das Evangelium ruht, einen neuen christlichen Zug darbietet (im Wandschrank an der vorderen Schmalwand, daneben ein *Nr. 1607* geringeres profanes Doppelporträt eines Ehepaares). In en- *Nr. 1608* kaustischer Technik sind das kleine Brustbild Marias auf einer Art Palette und ein Bruststück mit den Köpfen eines männlichen *Nr. 1605* und einer weiblichen Heiligen mit kaiserlichem Kopfschmuck *Nr. 1606* ausgeführt (ebenda), sowie ein Kästchen, das auf je zwei Seiten *Nr. 1604* die Brustbilder von Evangelisten, auf den beiden anderen Engelbüsten trägt, auf dem Deckel aber ein einzigartiges Christusbild in jugendlichem Typus mit halblangem Lockenhaar und Kreuznimbus (in der gegenüberstehenden sechsseitigen Vitrine).



Saal der altchristlichen und mittelalterlichen Bildwerke (Osthälfte)

Byzantinische und italienische Plastik des Mittelalters

Byzantinische Bildwerke

Saal 6 Osthälfte

Die Erhebung der christlichen Bildtypen und der Ikonen in einen neuen kirchlichen Monumentalstil vollzieht sich in altchristlicher Zeit innerhalb der Mosaikmalerei. Die altbyzantinische Kunst folgt darin dem Vorgange der syrischen, deren Kompositionen sie sich im Laufe des 5. Jahrhunderts aneignet. Die reichere malerische Abtönung macht gleichzeitig einer

immer stärkeren Betonung der farbigen Konturlinien Platz, während sich die Szenerie bis auf den Bodenstreifen verflüchtigt. Bereits am Abschluß dieser an den Mosaiken Ravennas von Schritt zu Schritt nachweisbaren Entwicklung steht das Apsis-Mosaik der im Anfang des vorigen Jahrhunderts säkularisierten ravennatischen Kirche von S. Michele in Affricisco (von 545 n. Chr.), das, von Friedrich Wilhelm IV. im Jahre 1843 für das geplante Campo Santo erworben, nach jahrelanger Restaurierung in Venedig und jahrzehntelanger Aufbewahrung in Berlin als Geschenk Sr. Majestät des Kaisers im Kaiser-Friedrich-Museum Aufnahme gefunden hat. Es stellt in der Apsis (vgl. Abbild. S. 9) den zur Herrlichkeit erhöhten „Christus Immanuel" dar im jugendlichen Idealtypus (vgl. das o. a. enkaustische Bildchen) mit herberem Ausdruck der Majestät als im stilverwandten Mosaik von S. Vitale, „angebetet von Michael (links) und Gabriel (rechts)", — darüber aber die „Wiederkunft des Menschensohnes" im historischen bärtigen Porträttypus, (dessen Gestalt leider so gut wie völlig ergänzt ist, wie auch die „hl. Cosmas und Damian" zu Seiten der Apsis), den wieder die Erzengel umgeben, seine Befehle den posaunenblasenden Engeln des Gerichts übermittelnd. Trotz reichlicherer Ergänzung des oberen Bildstreifens und Verstümmelung des Taubenfrieses am Bogenraum gibt die Komposition noch einen mächtigen Eindruck von dem feierlichen Ernst der altbyzantinischen auf Polychromie und Goldgrund gestimmten Mosaikmalerei.

Nach langer Unterbrechung der künstlerischen Tradition durch die schwere kirchliche Krisis des Bildersturmes (725—842 n. Chr.) greift die wiedererwachende mittelalterliche byzantinische Kunst auf die Vorbilder der justinianischen Epoche zurück und gewinnt wieder in der Mosaiktechnik einen dem Material völlig entsprechenden zeichnerisch und koloristisch modellierenden Stil. Die in der Ikonenmalerei fortgebildeten jüngeren Typen werden in den kirchlichen Bilderzyklus über-

tragen. Diesen mittelalterlichen byzantinischen Monumentalstil vertritt im Kaiser-Friedrich-Museum eine der wenigen erhaltenen Mosaik-Ikonen (aus altem Besitz), die Christus im Typus des „Erbarmers" mit namenzeichnendem Segensgestus, das Evangelium im linken Arm haltend, wiedergibt (im Bogenfeld der Durchgangstür), wie er ähnlich als Lehrer regelmäßig über dem Eingang zum Naos der griechischen Kirchen dargestellt wurde. Die schlichte Auffassung des von kurzem Vollbart und gescheiteltem Haar umrahmten Kopfes weist noch ins 11. Jahrhundert. Die Steigerung des Stils zu schlankeren Proportionen, stärkerem physiognomischen Ausdruck und bewegterer Gesamthaltung im 12.—13. Jahrhundert veranschaulicht das kleine Wachsmosaik der „Kreuzigung mit Maria und Johannes" aus Sizilien (in der zweiten Fenstervitrine), eine der überaus seltenen in dieser Technik ausgeführten tragbaren Ikonen (vgl. die beiden Tafeln mit dem Festzyklus im Dommuseum in Florenz und weitere Beispiele in Watopädi auf dem Athos). Der Manierismus, der sich hier in der etwas krausen und scharf gelichteten Faltengebung und in der geschwungenen Körperhaltung des Gekreuzigten bemerkbar zu machen anfängt, beeinträchtigt doch nicht die Wirkung des feinen Kolorits auf dem Goldgrund.

Allein die Blüte des mittelalterlichen byzantinischen Monumentalstils liegt weit voraus im 10. Jahrhundert, dessen Denkmäler fast restlos untergegangen sind. Seine Rückwirkung ist jedoch noch in der Reliefbildnerei zu spüren, die im Mittelalter auch wieder auflebt und ein sehr niedriges, fast rein zeichnerisch durchgearbeitetes Flachrelief hervorbringt. Eine vortreffliche Arbeit von strenger Anordnung und linearem Faltenzug des Gewandes aus Konstantinopel aus dem 10. bis 11. Jahrhundert besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum in einer größeren Marmor-Ikone der „Betenden Gottesmutter" auf schemelartigem Sockel in (leider mitsamt dem Kopf und beiden Händen größtenteils fehlender) Bogenumrahmung (vgl. ein vollständigeres Gegenbeispiel

Nr. 1696



Triptychon mit Kreuzigung und Heiligenpaar (Elfenbeinschnitzerei)

am nördlichen Kreuzarm von S. Marco). Demselben hohen Stil entsprechen unter den Elfenbeinbildwerken (in der Fenstervitrine) das Täfelchen mit der Gestalt „Michaels“ und das größere Triptychon der „Kreuzigung“ mit den Nebenfiguren der klagenden Frauen, der Apostel, des Longinos und Stephaton und Heiligenpaaren, darunter Konstantin und Helena, auf den Innenseiten der Flügel (vgl. dazu das Triptychon d'Harbaville im Louvre). Andere Elfenbeinreliefs verraten durch ihre unruhigere, stark unterschnittene Behandlung engeren Anschluß an malerische Vorbilder der Miniatur („Einzug Christi in Jerusalem“ und „Peinigung der 40 Märtyrer von Sebaste“ sowie zwei zu einer Serie gehörige Täfelchen der „Fußwaschung“ und

der „Einführung Marias in den Tempel" von etwas strengerem Reliefcharakter). Inkonographie und Stil erscheinen völlig entwickelt und in traditioneller Wiederholung schon halberstarrt auf dem großen Specksteindiptychon (a. d. Samml. Barberini) des 12. Jahrhunderts mit den von kleinen Bildern ihres Festzyklus umgebenen Gestalten Christi und Marias (daneben andere Arbeiten in grünlichem Speckstein und Bruchstücke, zum Teil von älterem und frischerem Charakter, sowie zwei vortreffliche Kameen aus Blutjaspis, welche die „Gottesmutter mit dem Kinde", einmal stehend im Typus der „Hodigitria", das andere Mal thronend darstellen).



Die Gottesmutter als „Kyriotissa" (Marmor-Ikone)

Die althergebrachten Ikonentypen der „Theotokos" bleiben der Hauptvorwurf der Marmor-Plastik. So zeigt sie im Kaiser-Friedrich-Museum ein kleineres im Halbrund abgeschlossenes (bezw. ergänztes) Stück aus dem 11. und 12. Jahrhundert (an der Mittelsäule) stehend und das segnende Kind mit beiden Händen vor ihrer Brust haltend („Kyriotissa"), ein anderes (aus Conversano in Apulien) aus dem zwölften Jahrhundert von derberer Arbeit mit dem Kinde auf den Knien als „Thron Christi". Daß auch in Byzanz selbst in der Folge schematische Wiederholung und Stilverfall durch Häufung der Motive, Verflauung der Formen, Verlust der Proportionen Platz greifen, bezeugen zwei zusammengehörige jüngere Reliefs aus Konstantinopel (Sulu-Monastir) der „Betenden Gottesmutter" und des „Erzengels Michael" (vgl. Abbild. S. 26) im kaiserlichen Ornat

Nr. 1697

Nr. 1700

Nr. 1698

Nr. 1699

(Loros), dem als Gegenstück ein gleiches Gabriels entsprach (zu Seiten der großen Ikone). Gelegentlich gefällt sich die byzantinische Reliefplastik in der Nachahmung antiker Darstellungen (vgl. verschiedene Beispiele an der Fassade von S. Marco und in Torcello), wie sie auch die mißverstandene Gestalt eines Hirten auf einer neuerworbenen Platte aus Athen im Kaiser-Friedrich-Museum verrät (neben der Mittelsäule rechts). Auf den Brüstungsplatten der Ikonostatis u. a. m. der griechischen Kirchen (vgl. drei Proben unter den o. a. Reliefikonen) bildet reich verschlungenes Bandgeflecht mit Rosettenfüllungen den Hauptschmuck, nicht selten aber wechselt es ab mit dekorativen Tiergruppen. Die letztere Gattung erfährt eine Bereicherung aus dem sassanidisch-sarazenischen Formenschatz, teils durch Jagdmotive, wie die Gazelle, in deren Rücken ein abgerichteter Falke seine Krallen schlägt, auf einer Platte des 11. Jahrhunderts (aus Konstantinopel) im Kaiser-Friedrich-Museum (vgl. Abbild. S. 26), teils aus der Parabel, der z. B. die auf ihrer Rückseite befindliche Darstellung eines von zwei Füchsen umlauerten Hahnes entlehnt sein dürfte, — (Parallelen zu beiden Szenen bietet die arabische Stalaktitendecke der Cap. Palatina in Palermo) —, endlich durch phantastische Fabelwesen und Gruppen von solchen (altorientalische Symplegmata). Durch zwei Beispiele (aus der Pantokratorkirche in Konstantinopel und aus Pergamon) sind zwei verschiedene Spielarten des mittelalterlichen byzantinischen Kämpferkapitells im Kaiser-Friedrich-Museum belegt (vor der Mittelsäule der Hauptwand und neben der Gegensäule rechts).

Nr. 1705 bis 1707

Nr. 1703

Nr. 1710

Nr. 1711

Italienische Bildwerke

Das letzte Drittel des sechsten Saales umfaßt die italienischen Denkmäler des Mittelalters bis zum Beginn der Gotik. Die romanische Kunst Italiens erwächst auf der von den Longobarden geschaffenen Grundlage unter byzantinischem Einfluß und



Longobardisches Relief (Kalkstein)

Nachwirkung antiker und altchristlicher Stilformen. Die germanischen Einwanderer bringen nur primitive Typen der mitteleuropäischen Tierornamentik und Menschendarstellung mit. In diesen rohesten Figurenstil, von dem das Kaiser-Friedrich-Museum ein Beispiel in einem neuerworbenem Kalksteinrelief (aus Venedig) besitzt (vgl. Abbild. oben), übertragen sie auch die christlichen Kompositionen (Altar des Pemmo in Cividale, Sarkophage in Zara). Durch solche Synthese vervollkommnet (vgl. das Ciborium von S. Ambrogio und die Stuckfriese von Cividale), lebt er in der Kleinkunst noch bis in das zweite Jahrtausend fort (vgl. eine aus Elfenbein geschnitzte ziemlich rohe Kreuzigungstafel des 10.—11. Jahrhunderts und ein gepreßtes Bronzerelief der Magieranbetung in der letzten Fenstervitrine). Doch beschränkt sich die Haupttätigkeit der ganz Italien durchwandernden lombardischen Steinmetzen (Magistri Comacini) vorwiegend auf das Bandornament, das die Hauptstücke der

Nr. 1711

nneren Kirchenausstat-
ung: Ambonen, Brüstun-
;en, Taufbrunnen, Sarko-
hage u. a. m. schmückt.
Es entsteht aus einer Um-
bildung altchristlicher
Kreisgeflechte nach dem
Prinzip der germanischen
Bandverschlingungen der
Fibeln und anderer Zier-
ate, indem aus den er-
teren das Grundmotiv
des von einer Kreuz-
schleife durchflochtenen
(ursprünglich von vier Ne-
benkreisen überschnitte-
nen) Kreises herausge-
hoben wird (vgl. dieses
auf einem Türbeschlag von
Bronze in der Fenstervi-
rine) und aus ihm durch



Lombardische Tiergruppe (marmorne Zierplatte)

verschiedenartige Aufteilung und Tourenführung die mannig-
altigsten fortlaufenden oder flächenfüllenden Konfigurationen
abgeleitet werden (vgl. den Sarkophag aus S. M. Formosa in *Nr. 1715*
Venedig an der Hauptwand, die beiden Brunnen rechts und *Nr. 1721 u. 1722*
inks, die über dem ersten angebrachte Fenster- und eine *Nr. 1725*
Dreieckfüllung an der Fensterwand). Bestandteile des schemati- *Nr. 1724*
ierten Rankenornaments, vor allem Drei-, Weinblätter und
zapfenförmige Trauben, Kreuze und andere Füllmotive setzen
ich an das gerillte Bandwerk an und verschmelzen allmählich
mit ihm zu einer Art von Flachranken (vgl. die beiden Ciboriums- *Nr. 1716 u. 1727*
bogen an der Hauptwand, zwei Platten mit Quadrat- und Kreis- *Nr. 1731*
netz an der Fensterwand und die größte mit Rapportmuster aus *bis 1733*



Nr. 1740

Flucht nach Ägypten (Marmorrelief)

Wirbelranken mit Dreiblattendigung an der ersteren, meist römischer Provenienz). Sogar das Blattwerk des korinthischen Kapitells wird in die einfacheren neuen Blattypen aufgelöst (vergl. die Kapitelle unter dem größeren Ciboriumsbogen auf Abb. S. 26). Doch auch der Trieb zu rundplastischer Bildung findet früh an den Kapitellen seine Betätigung. Auf ihnen breitet sich wie an den Portalbogen und Fassaden (S. Michele in Pavia) die ganze reiche phantastische Tierwelt der lombardischen Kunst aus (vgl. die Kapitelle über den Ecksäulchen an der Schmalwand mit Löwen, Sirenen, Vögeln u. dergl.), um an manchen Architekturgliedern zu größerem Maßstabe und schließlich zu voller Rundplastik auszuwachsen. In Stilisierung und Motiven entstammen z. B. die gelagerten Löwen (aus Ferrara, 13. Jahrhundert) von rotem Veroneser Marmor (neben der Eingangstür), die bestimmt waren, Säulen eines Portals zu tragen, der eine mit einem Drachen, der andere mit Lamm in den Klauen, beide mit Reliefdarstellung des Basiliken an der Seite, der lombardischen Tradition.

Nr. 1774 bis 1776

Nr. 1772 u. 1773

Eine Lokalschule bildet sich unter vorherrschendem byzantinischen Einfluß in Venedig. So findet hier die Form des



Porträt einer Fürstin (Marmorbüste)

Kämpferkapitells in Nachahmung frühmittelalterlicher griechischer Werkstücke mit flachgearbeitetem Akanthus Eingang (vergl. die Kapitelle aus S. Salvatore in Murano auf einander gegenüberstehenden Säulen auf Abbild. S. 26), dieser erfährt aber in Italien eine Abwandlung (vgl. das Kapitellpaar neben der Eingangstür mit Fingerblattbelag). Besonders reich ist das Kaiser-Friedrich-Museum an Zierplatten mit (byzantinischer) doppelter Zahnschnittumrahmung, wie sie seit dem 12. Jahrhundert wohl bis ins 14. herab in Venedig zum Schmuck der Palastfassaden in die Mauern eingelassen wurden (Pal. Mosca am Canale Grande u. a. m., auch in Murano). Der bevorzugte kiel- und spitzbogenförmige Abschluß ist wohl aus sarazenischen (nicht etwa aus gotischen) Kunsteinflüssen abzuleiten. Die Motive aber weisen anfangs noch auf byzantinische Vorbilder, z. T. sogar altchristlicher Tradition, zurück (vgl. vor allem die Platten mit trinkenden Pfauen am Brunnen an der Hauptwand und mit einem Schwanenpaar, dessen Hälse sich umschlingen, in der mittelbyzantinischen Abteilung), während sich in anderen das Eindringen lombardischer Tiertypen bemerkbar macht (vgl. die Platte mit Drachen und Vögeln, Abbild. S. 33, und ihr Gegenstück an der Fensterwand). Zugleich gewinnt eine freiere Gruppierung und ein kräftiges Hochrelief die Oberhand (vgl. die Platten mit Löwenreitern u. a. m. an der Schmalwand auf Abbild. S. 26).

Nr. 1762 u. 1763

Nr. 1764 u. 1765

Nr. 1744 u. 1753 bis 1755

Nr. 1743

Nr. 1745 u. 1746



Jonas im Rachen des Walfischs (Marmorrelief)

Byzantinische und altchristliche Vorbilder bleiben jedoch noch im 12. und 13. Jahrhundert für die Reliefplastik in Venedig maßgebend, wie mehrere romanische Nachbildungen beweisen (Relief der „Geburt" und „Flucht nach Ägypten" in der Cap. S. Zeno in Venedig), zu denen auch eine neuerworbene Platte (gleichen Gegenstandes) an der Hauptwand (vgl. Abbild. S. 34) gehört.

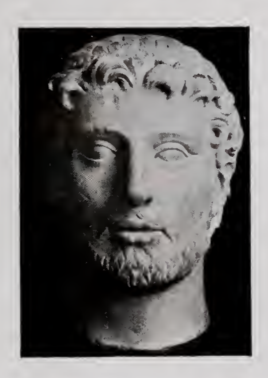
Nr. 1741

Die Menschengestalt beginnt erst seit dem 11. Jahrhundert sich in rundplastischer Wiedergabe zu entwickeln. Eine primitive, ganz durch das Blockvolumen bestimmte Figur eines „Thronenden Christus mit dem Buch" (aus Venedig?) findet auch in Italien nur wenige Parallelen (in Mailand, Cremona und Nonantola wohl schon aus dem 12. Jahrhundert). Nicht ohne Einfluß auf den Fortschritt der Rundplastik kann die Holzskulptur gewesen sein, die durch ein hervorragendes Stück vertreten ist. In dieser vom Jahre 1199 datierten Arbeit eines Presbyter Martinus aus Lucca erscheint der byzantinische Typus der „Thronenden Gottesmutter mit dem Kinde" nahezu in volle Körperlichkeit übersetzt. Trotz mangelhafter Artikulation ent-

Nr. 1770

Nr. 1830

behrt die Gruppe nicht eines großen feierlichen Ausdrucks, der durch die vortrefflich erhaltene Vergoldung und Bemalung gesteigert wird. Der Umschwung von so strenger, kirchlicher zu mehr menschlich belebter Auffassung vollzieht sich im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts mit dem Eindringen der Frühgotik. Unter französischem Einfluß (der Schule von Chartres?) ist die anmutige säugende „Madonna" (aus Verona) im Kaiser-Friedrich-Museum entstanden (Gegenstücke daselbst und in Aquileja). Ihre schlanke Bildung, Beweglichkeit, Tracht, der Typus des Kindes und der Behang des Thrones weisen deutlich in diese Richtung (vergl. die verwandten Apostelfiguren des Pontile von S. Zeno). *Nr. 1771*



Porträt eines Fürsten (Marmorkopf)

Die im Laufe des 13. Jahrhunderts teils an der Kirchenarchitektur und am Kirchengerät, teils in Anlehnung an die Antike am Porträt reich erblühende unteritalische Plastik ist im Kaiser-Friedrich-Museum vortrefflich vertreten durch ein Paar einen Sarazenen und sein Weib darstellender Bogenträger (über den Säulen am Eingang), ferner durch ein überaus stilvolles Ambonenrelief mit der Darstellung des Jonas im Rachen des Walfischs (vgl. Abbild. S. 36), beides neuere Erwerbungen, durch zwei kleinere Reliefs mit Taten Simsons, sowie durch die Porträtbüsten einer Fürstin (aus Scala bei Ravello, vgl. Abbild. S. 35) und eines Fürsten (aus Rom, vgl. Abbild. oben), vielleicht Kaiser Friedrichs II, des mächtigen Förderers der apulischen und campanischen Kunst (insgesamt im nächstfolgenden Saal an der Eingangsseite zur Aufstellung gebracht). *Nr. 1790 u. 1791* *Nr. 1788 u. 1789* *Nr. 1793* *Nr. 1792*



Arnolfo di Cambio: Grablegung Mariä

Die italienische Plastik der Gotik und der Renaissance

Bildwerke gotischen Stils

Saal 8

Saal 8 umschließt die italienischen Skulpturen des späteren 13. und die des 14. Jahrhunderts, dazu die ihnen nah verwandte französische Kleinkunst vom Ausgang des Mittelalters. Denn viele Fäden spannen sich in jener Zeit vermittelnd zwischen diesen romanischen Ländern, und für beide bedeutet diese Zeit eine Epoche hoher Kultur. Die Architektur feierte in der Gotik ihre Triumphe, und wie in der Minnesänger-Poesie war Frankreich auch hier zuerst der gebende Teil gewesen, bis zu Beginn des 14. Jahrhunderts Italien die eigene, neue Sprache ausgebildet hatte und nun Dichter sein eigen nannte, wie Dante, Petrarca und Bocaccio, neben denen der französische Ruhm verblaßte.

Doch neben den Einflüssen der zeitgenössischen Kunst anderer Nationen wurde die Antike von neuem mächtig. Sie war ja die redende Erinnerung einstiger politischer Größe und im Streben nach ihr erinnerten sich die Italiener auch wieder der antiken Kunst. Die führende Stelle nahm damals Toskana und im besondern Pisa ein. Hier hat die Bildhauer- und Architekten-Familie der Pisani ihre wichtigsten Werke geschaffen; durch Arnolfo di Cambio ward ihre Kunst dann nach dem

südlichen Mittel-Italien (Orvieto und Rom) verpflanzt, und danach, beeinflußt von römischer Kunst, nach Florenz getragen. Im 13. Jahrhundert ließ die Stufe des eignen Könnens noch nicht die kritische Beurteilung der ehrwürdigen Monumente zu. Ein Beispiel sind die schon erwähnten Köpfe (vgl. S. 37), von denen der aus Rom archaischen Vorbildern, der andere aus Scala der römischen Verfallskunst nachgebildet erscheint.

Ganz anders Niccolo Pisano, der freilich noch gelegentlich die römischen Bohrlöcher und andere Mängel der spätesten Antike kopiert hat, aber an Verständnis für ältere Kunst die Zeitgenossen sehr weit überragte. Das lehrt schon ein Blick auf den Engeltorso, der von der Domkanzel in Siena (1266) stammt, *Nr. 1796* und das Relief: zwei Engel tragen die Seele des Beato Buonac- *Nr. 1797* corso in den Himmel, wahrscheinlich ein Teil vom Grabmal des Heiligen in Pistoia. Die Komposition hat etwas Strenges, Monumentales und ihre Bewegtheit wirkt wie Ruhe, vergleicht man sie mit Giovannis Lesepult an der gleichen Wand. Denn zwi- *Nr. 1799* schen Niccolo und seinem Sohn liegt der Beginn eines neuen Stils. Die Gotik war eingedrungen von Frankreich her, und die Bewegtheit ihrer Komposition, die Ausdruckskraft ihrer Typen entsprach dem Temperament Giovanni Pisanos. Mehr und mehr kommt er zugunsten eines leidenschaftlichen Ausdrucks vom Ideal der väterlichen Werkstatt los, die von dem neuen französischen Stil einzig das Zierliche und Feingeformte übernommen hatte. Diese Entwicklung läßt sich in seinen Arbeiten im Berliner Museum deutlich erkennen. Die Madonnenstatuette an der *Nr. 1798* Mittelwand vertritt die Frühzeit: sorgfältige Ausführung und das entschiedene Streben nach unmittelbarem Ausdruck; im Lese- *Nr. 1799* pult und den zwei großartigen Sibyllen an der Hauptwand, die *Nr. 1800* von der zerstörten Domkanzel in Pisa stammen, hat sich dieser *u. 1801* gesteigert bis zu der Inbrunst der Vision; dagegen ist alles, was nicht diesem Ausdruck dient, und jede konventionelle Schönheit *Nr. 1802* aufgegeben. Die vier Heiligenfiguren lassen, wenn sie auch nur *bis 1805*



Nr. 1808

Giovanni Pisano: Zwei Sibyllen

Werkstattarbeiten sind, den Stil von Giovannis mittleren Jahren gut erkennen.

Arnolfo di Cambio steht in Temperament und Formensprache zwischen Niccolo und Giovanni. Seinem Kreise, wahrscheinlicher ihm selber, gehört die große Marmorgruppe am Fenster „Der Tod Mariä" an. Sie stammt zusammen mit den zwei Köpfen von trauernden Aposteln (weiter links) von seinem spätesten Bauwerk, dem Florentiner Dom, und hat gemeinsam mit ihnen und andern heute verlorenen Teilen bis 1588 die Lünette des rechten Portals an der Fassade geschmückt; ihr Hintergrund ist bunter, wohl mosaizierter Marmor in der Art der Cosmaten gewesen, und ebenso verraten alle Formen den Einfluß Roms. Arnolfo hatte ja auch dort größere Arbeiten geschaffen. Ein neuer Ausgleich ward hier gefunden zwischen dem alten Ideal formaler Schönheit und dem eines unmittelbaren Ausdrucks, eine klassische Kunst geschaffen, die sehr viel mehr Wahrhaftigkeit besitzt, als die von Niccolo und seinen Vorläufern.

Nr. 1809

Andrea Pisano, der Meister der ersten berühmten Bronzetür am Florentiner Baptisterium, wird mit dem großen Holz-

Nr. 1834

kruzifix, in der Mitte der Hauptwand, in Verbindung gebracht. Er leitet zur Kunst des späten Trecento über, in der das Gefällige mehr und mehr an Stelle des Großartigen tritt. Orcagna, der größte Bildhauer jener Jahre, kann nur in Florenz selbst studiert werden. Die reizvolle Kunst Nino Pisanos aber ist durch zwei Madonnenstatuetten in Alabaster und Marmor — eine in der Vitrine, die andere im Simon-Kabinett im Obergeschoß, s. dort — vertreten. Die wenig späteren Holzskulpturen der Madonna (am Fenster) und der Verkündigung sind ihrer vollkommen erhaltenen Bemalung wegen besonders interessant; freilich bei der zuletzt genannten Gruppe ist der freundliche Ausdruck verflacht zu biederer Derbheit.



Englisch (?) 14. Jahrhundert: Minneszene

Nr. 1813

Nr. 1835 u. 1836

Französischer Einfluß und Minnesängerromantik verraten sich in den anziehenden Statuetten eines „trauernden Paares" (am Fenster rechts). Sie standen wie die burgundischen und französischen Pleureurs und Pleureuses am Sockel eines freistehenden Grabmals. Ihre Heimat ist Süditalien. Gleiche Stimmung begegnet uns in den Elfenbeinarbeiten der Vitrine. Neben zierlichen Madonnen — die italienischen bedeuten nur eine Variation der nahverwandten jenseits der Alpen — und dem preziösen

Nr. 1820 u. 1821

Nr. 80, 81 u. 85

Nr. 90 Holzfigürchen einer törichten Jungfrau, sind es Täfelchen mit der Passion, Spiegelkapseln mit Minneszenen; fast alle von gleicher Delikatesse in Formen und Schilderung (vgl. Abb. S. 178 u. 179).

Kamin und Tür sind venezianisch; obgleich rein gothisch, gehören sie doch schon dem 15. Jahrhundert an; drei Brunnen gleicher Herkunft fanden provisorische Aufstellung im benachbarten Saal 4. An ihnen vorbei führt unser Rundgang zunächst in die Basilika, in der Bilderwerke und Gemälde der italienischen Renaissance vereint sind.

Basilika

Saal 3

Die große Mittelhalle, die das frühe Mittelalter und den Orient von deutscher Kunst und der Abteilung der Münzen und Medaillen trennt, ist einer florentinischen Basilika S. Salvatore al Monte frei nachgebildet. Der schöne Hallenbau Simone Cronacas, der bei S. Miniato über dem südlichen Arnoufer liegt, stammt aus dem Anfang der Hochrenaissance; und einem einheitlichen Bild zuliebe hat man den Raum fast nur mit Werken dieser Epoche ausgeschmückt; jedoch es sind verschiedene Schulen dabei zu Wort gekommen, und neben den eigentlichen Altarwerken auf schönen, alten Altartischen sind hier auch Grabdenkmäler, Wappen, Kirchenbrunnen mit ein paar Orient-Teppichen zu dekorativem Zusammenklang vereint. Ein prachtvolles Lesepult mit Intarsien und reicher Schnitzerei und ein ähnliches Chorgestühl sind in der Mitte aufgestellt. Es gliedert — flankiert durch die zwei hohen Säulen mit den Wahrzeichen von Siena (Wölfin) und Florenz (Löwe) — die weite Halle gleichsam in Haupt- und Nebenschiff. Das Chorgestühl gilt als ein Werk der Brüder Lendinara, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts weit über ihre oberitalienische Heimat hinaus berühmt gewesen sind. Hier haben sie in reizvollem Wechsel Heiligengestalten, Landschaften und Stilleben dargestellt.



Oberitalienisch um 1500: Chorgestühl (Detail)

Der Technik und dem Material des italienischen Holzmosaiks, das komplizierte Formen besser meidet und keine große Farbenskala besitzt, entsprechen gewisse Landschafts- und Stilleben-Motive ja am meisten, nämlich die, welche interessante Überschneidungen und ausdrucksvolle Verkürzungen perspek-

tivischer Art besitzen. Deshalb sind Stilleben von Büchern, Musik- und Chorgeräten, verkürzte Gitter und halboffene Türen so beliebt. Nicht umsonst hießen die Intarsiatoren auch Maestri della Prospettiva.



T. Lombardi: Wappenhalter (Saal 46)

Zunächst dem Chorgestühl sind an der Schmalwand zwei breite Sakristei-Brunnen aus Venedig aufgestellt; sie sind reich dekoriert mit Eichenguirlanden, Rankenwerk und Cherubim und illustrieren gemeinsam mit Tullio Lombardis prachtvollen Jünglingsstatuen vom Grabmal Vendramin (jetzt in Saal 46), den klaren, weichmalerischen Stil der venezianischen Hochrenaissance. Die Spätgotik der Lagunenstadt, die ja ganz ähnliche Tendenzen hat, freilich das Malerische der Oberflächenbehandlung noch mit unruhig flimmernder Dekoration vereint, wird durch das Hieronymusrelief von Bartolomeo Buon vertreten, der kühlere Realismus der Nachbar-

Nr. 238

Nr. 165 u. 166

Nr. 164

stadt Verona durch das interessante Hochrelief des reitenden Kardinals. Ober-Italien ist ja die Heimat des Reitergrabmals vom Mittelalter her, und in der Stadt der Skaliger-Gräber konnte am ehesten das Grabrelief eines reitenden Kirchenfürsten entstehen. *Nr. 197A*

In noch stärkerem Gegensatz zu Venedig aber steht die Büste Alexander VI. über der Mitteltür, jenes starken Kirchenfürsten vom späten Quattrocento, dessen unbändige Leidenschaft unmittelbar an die römische Kaiserzeit gemahnt. Die Formen sind hier trockner, doch nicht ohne Monumentalität und von jener Prägnanz der Charakteristik, die der römischen Plastik jener Jahre eigentümlich ist.



T. Lombardi: Wappenhalter (Saal 46)

In den Altarnischen wechselt Plastik mit Malerei. Zunächst rechts die große Prozessions-Madonna aus den Marken, jenen abgelegenen Provinzen Mittel-Italiens, die nur hier und da etwas von der werdenden Kunst der Renaissance, zumeist den Einfluß Venedigs, erfahren haben. Er verrät sich hier im Aufbau der Statue, im Faltenstil wie im Dekor des

Thrones. Typen und Bewegung sind ungelenk, doch sehr persönlich.

Nr. 128A Das Gegenüber, Giovanni della Robbias „Beweinung Christi", stammt aus der gleichen Zeit um 1500 und ist sehr charakteristisch für jene herbe, weltabgewandte Strömung in Florenz, die den Predigten des asketischen Dominikaners Savonarola ihre Entstehung dankt. Giovanni hat zu seinen Anhängern gehört, und es mag ihm wie ein Verzicht auf irdische Pracht erschienen sein, als er die denkbar schlichteste Gruppierung wählte und seine Skulpturen mit stumpfer Bemalung versah, statt sie teilweise oder ganz — wie das später entstandene Relief der Pietà (vgl. Kab. 31) — in naturalistischen Farben zu glasieren.

Die Kardinalfarben der Robbia — weiß und blau — beherrschen zwei Altäre, die in den mittleren Nischen sich gegen- *Nr. 130* überstehen. Der größere, „Die Auferstehung Christi", steht *Nr. 118* in der Qualität beträchtlich hinter Andreas Madonnen-Altar zurück. Jener hat seine besten Werke in seiner Frühzeit, wohl unter den Augen seines großen Lehrers und Oheims Luca, geschaffen; unser Altar gehört nach Stil und Herkunft dieser Gruppe zu: In Formen und Ausdruck ist er schlicht und sehr intim, seine Heimat ist die Umgegend Arezzos, wo heute noch eine Anzahl besonders guter Werke von unserem Meister anzutreffen sind.

Die Nachkommen der Robbia sind in der Hochrenaissance mehr und mehr zu handwerksmäßigen Kopisten geworden; das zweite Zentrum für Terrakottaplastik — Modena — trieb dagegen um jene Zeit noch einen neuen kräftigen Zweig in Antonio Begarelli. Seinem quattrocentistischen Vorgänger Guido Mazzoni war die naturalistische Geste, die Bemalung und schlichte Empfindung selbstverständlich gewesen; Begarelli aber versuchte komplizierte Stellungen, flatternde Draperien und *Nr. 259* verzichtete auf jede bunte Farbe. Die Kreuzigungs-Gruppe in

der letzten Nische ist sehr charakteristisch für seinen pathetischen, unruhigen Stil, und die Wirkung war durch den ursprünglichen Hintergrund: malerisches Flachrelief von Wolken und Cherubim oder krausen Stuckbewurf noch sehr erhöht. In der Nachbarstadt Parma schuf Correggio in den gleichen Jahren seine hochpathetischen Malereien.



Andrea della Robbia: Madonnen-Altar

Giacomo Francias „Himmelfahrt der Jungfrau" stammt aus dem nahegelegenen Bologna. Wenig erfreulich in der Farbe ist es auch in der Komposition von jener Unbeholfenheit, die für die Stätten und Meister, die abseits der großen Entwicklung stehen, charakteristisch ist. Besonders deutlich wird das durch den Vergleich mit seinem Gegenstück — jenseits der Auf- *Nr. 287* *Nr. 249*

erstehung aus der Robbia-Werkstatt — auch eine Himmelfahrt der Jungfrau vom Dominikaner Fra Bartolomeo aus Florenz. Wieviel weiträumiger erscheint dies Bild, seine Figuren sind schlichter, doch freier in der Bewegung, und die überirdische Glorie ist nach Farbe und Form zur Hauptsache geworden.

Sind hier verschiedene Schulen einander gegenübergestellt, so zeigen die Bilder der anderen Seite die Entwicklung von der späten Frührenaissance zum reifen Cinquecento in einer Stadt: Venedig. Bei Luigi Vivarini und bei Paris Bordone das gleiche Thema: die thronende Madonna zwischen Heiligen in einer offenen Kapellen-Architektur, aber wie verschiedenartig ist die Wirkung hüben und drüben durch die andere Auffassung und Formensprache. Bei Vivarini der Eindruck des Schlichten, Stillbefangenen, ja beinahe Eckig-Unbeholfenen; bei Bordone ist alles dicht gedrängt, unruhig und bewegt. Aber hüben wie drüben geschmackvolle Farben und deutliche Wahrzeichen für eine spezifisch malerische Intention.

Nr. 1165 und 191

In erster Linie soll die Basilika den Eindruck eines Renaissance-Milieus vermitteln und uns die Wirkung der einzelnen Kunstwerke in einem solchen zeigen; und außerdem regt sie — mehr noch als eine streng historisch geordnete Sammlung — zu Vergleichen aus weiterem Umkreis an; und solche Studien entsprechen ganz dem lehrhaften Charakter des Museums. — Vom Kirchenraum Italiens führt unser Weg nun durch die Tür der rückseitigen Schmalwand durchs Treppenhaus, vorbei an Pigalles reizvollen Marmorstatuen zur Kunst des Islam, die in den Sälen linker Hand vereinigt ist.



Kleinasiatischer Gebetsteppich

Islamische Bildwerke

Eine Enklave mitten zwischen den Werken der abendländischen Kunst, die alle übrigen Räume des Museums füllen, bilden einige Säle des Erdgeschosses, die — in provisorischer Aufstellung — jene Objekte enthalten, die dem islamischen Kunstkreise angehören.

Jede allgemeine Orientierung über die Werke, die zum Bereiche der islamischen Kunst gehören, muß mit der Feststellung

beginnen, daß vielleicht bis auf eine Entwicklungslinie (den Moscheengrundriß) sämtliche Fäden, die sich zum Gewebe dieses reichen Ganzen verbinden, in eben diesem Ganzen nicht ihren Ursprung nehmen, sondern aus früheren Jahrhunderten sich herüberspinnen. Diese Tatsache ist auch leicht zu begreifen. Denn ihre Erklärung wird durch die späte Entstehung der islamischen Kultur in Verbindung mit dem unerhört raschen Aufstieg zur Macht gegeben, den die unter dem Gedankenkreise des Islam sich zusammenfindenden Stämme nahmen. Eine Bewegung, die im Laufe knapp eines Jahrhunderts fast die halbe damalige Welt sich und ihrer Lehre gewann, konnte nicht Zeit finden, auch den inneren, kulturellen Ausbau aller der eroberten Länder und unterworfenen Völker aus eigener Kraft neu zu gestalten. Um so weniger, als es zum Teil alter, reich bestellter Kulturboden war, den die neue Lehre ihrem Kult eroberte.

Im Jahre 630 n. Chr. hielt Mohammed seinen feierlichen Einzug in Mekka, und in kurzem betete ganz Arabien zu Allah, dem Einigen Gott, der sich durch Mohammed geoffenbart habe. Im Laufe weniger Jahrzehnte waren von hier aus Ägypten, Syrien, Mesopotamien, Armenien, Persien, Rhodos, und der Norden Afrikas Mohammeds Lehre und der Herrschaft der Araber unterworfen; noch im 8. Jahrhundert folgte Spanien, im 9. Sizilien, im 12. und 13. Indien und selbst Teile des weiteren Ostens. Und wenn nicht der Block der Pyrenäen und die robustere Kraft der Franken den Vorstoß nach Südfrankreich gebrochen hätten, würde Europa, in der Umklammerung vom Westen und vom Osten her, die über Byzanz drohte, wohl eine Geschichte und Kunstgeschichte gehabt haben, die wesentlich stärkere Beeinflussungen durch orientalische Gepflogenheiten zeigte. So aber machte der Islam im Osten vorerst vor Kleinasien, im Westen nach der Eroberung Spaniens halt und lebte sich in den eroberten Gebieten ein.

Aus fast allen diesen islamischen Teilreichen weisen die Bestände des Museums im Verein mit den Gegenständen der

„Sammlung Sarre" Beispiele auf. Und man kann an ihnen erkennen, daß bei aller lokalen Differenzierung starke Gemeinsamkeiten zwischen den Kunstwerken aus den verschiedenen Gegenden bestehen.

Diese Gemeinsamkeiten schreiben sich vorerst aus der nahen Verwandtschaft her, die zwischen den Stammkulturen eines großen Teiles der einzelnen eroberten Länder bestand. Drei Kunstkreise bilden die Grundlage der Kunst des Islam: die byzantinische Kunst Osteuropas und Westasiens, die koptische Kunst Ägyptens und die Sassanidenkunst Persiens. Die beiden ersten Kunstkreise sind nun aber wieder als bloße Teilbereiche aus einem einheitlichen Ganzen entstanden: aus der hellenistisch-römischen Kunst. Im dritten Kulturgebiete allerdings, in der sassadinischen Kunst, blieb der hellenische Einfluß nur ein äußerlicher; hier schloß die Entwicklung an die altorientalischen Traditionen, an die Kunst der Babylonier, Assyrer und Achämeniden an. Gleichwohl war aber der Übergang des einen Gebietes in das andere kein schroffer; denn schon früher, in den Zeiten der hellenischen Kunst, hatte sich ein starker orientalischer Einfluß im ganzen östlichen Mittelmeerbecken geltend gemacht, so daß der Grund für die in der Folgezeit eintretende starke formale Angleichung aller drei Gebiete wohl bereitet war. Dazu kam, daß die allgemeine Kunstentwicklung an allen drei Stellen: in Byzanz, in Ägypten und in Persien beim Auftreten des Islam im 7. Jahrhundert in einer ähnlichen Phase ihrer Entwicklung stand: man war von der naturalistischen Gestaltung der Formen übergegangen zu einer mehr schematischen, dem stilisiert-geometrischen Gebilde angenäherten Fassung. Und an allen drei Stellen ist diese Entwicklung wohl ein Übergehen von freier und sicherer, ausgesprochen individueller Gestaltung zu gebundenerer, unpersönlicherer Art der Arbeit gewesen. Zu dieser weitgehenden Ähnlichkeit des formalen Ausgangspunktes tritt nun als Zweites für sämtliche Länder der islamischen

Kultur eine weitgehende Ähnlichkeit des Ideengehaltes, der das geistige Leben der eroberten Völker durchdrang. Für das künstlerische Leben dieser Völker wurde von den wenigen großen Leitzügen des Islam (schon die Schnelligkeit des Durchdringens der Ideen weist auf ihre verhältnismäßig große Einfachheit hin) besonders jener wichtig, der nicht nur alles äußere Geschehen, sondern auch alles eigene Handeln des Menschen, selbst das scheinbar willkürlichste und freiwilligste, als durchaus vorausbestimmt und unfreiwillig erklärte. So wartet der Mohammedaner gleichsam immer auf den äußeren Anlaß, der ihn zu irgend einem Handeln aufruft. Im Kriege, vertrauend darauf, daß alles, auch Leben und Tod, vorausbestimmt sei, ist er tollkühn und tatenlustig bis zur Verwegenheit: kämpft doch jeder wohl mit der inneren Hoffnung, gerade ihm sei Leben, also Unverwundbarkeit vorausbestimmt. Im Frieden aber verleitet dieser Fatalismus leicht zum Träumen, man neigt zu passiven, abwartenden Stimmungen und meidet das bewußte Handeln, indem man auf das Kismet, das jedem Zugeteilte, wartet. Die Kunstwerke zeigen, daß sich diese seelische Verfassung in einem ganz bestimmten Charakter des künstlerischen Schaffens ausspricht: immer neigt der islamische Künstler mehr zu stimmungsartigem, beruhigtem und unpersönlichem Gestalten, als zu affektmäßiger, dramatisch-entschiedener und persönlicher Formung, wie wir sie von den großen abendländichen Kunstwerken her vor allem gewohnt sind.

Die Palastfassade von Mschatta

Saal 11 und 12

Eines der glänzendsten Beispiele jener Übergangszeit, in der man noch die Elemente des Spätantiken neben den langsam sich durchsetzenden Prinzipien der neuen Gestaltung deutlich beobachten kann, bietet die große Palastfassade von Mschatta.

Die Ruine Mschatta (deutsch: Winterlager) liegt im Ostjordanlande, 200 Kilometer südlich von Damaskus. Ein großes,

quadratisches Mauerviereck von fast 150 Metern Seitenlänge schließt einen Binnenhof und einen um diesen herumlaufenden Gebäudezug ein. Von diesem inneren Ausbau ist nur der mittlere Trakt des Nordteiles fertiggestellt worden, der ihm gegenüberliegende Südmitteltrakt mit dem großen Eingangsportal wurde nur bis zur Anlage der ersten Schicht gefördert.

Die Umfassungsmauer aus porösem Kalkstein war beiderseits glatt gehalten; nur rechts und links des Portales ist die Front reich mit Ornamenten geschmückt. Dieser Teil der Südmauer mit dem Portal, der etwas über sechs Meter hoch ist und sich ursprünglich auf jeder Seite des Portals etwa 24 Meter in die Breite erstreckte, ist als Geschenk S. M. des Sultans Abdul Hamid an S. M. den Kaiser gelangt, und von diesem den kgl. Museen überwiesen worden; er wurde vorläufig im Kaiser-Friedrich-Museum aufgestellt.

Was beim Eintreten aus dem kleinen Treppenhaus (27) vor allem an dem wohl aus dem Beginne des achten Jahrhunderts (s. u.) stammenden Bau auffällt, ist die Gliederung der Wand durch stark vorragende, weich und wulstig geführte Profile. Das obere Gesims (nur an der linken Ecke voll ausgeführt) springt sogar weit über den in vielfacher Brechung ausgewölbten Sockel vor. Es fängt mit einem Knick links unten an, wendet sich nach oben, und bricht dort, nicht wie eine tektonische Form, sondern mehr als Saumband geführt, ein zweites Mal im rechten Winkel um. Die gleiche Außerachtlassung des anti-tektonischen Grundgefühles, das seinerzeit die Formen dieser Gesimse und Profile gebildet hatte, können wir auch weiterhin beobachten. Das kolossale Zickzackband, das als Schmucklinie quer über die Fassade läuft, verrät in seiner Anordnung noch den Ursprung aus einer Aneinanderreihung von Giebeln, ist aber mit völliger Verwischung seines ursprünglich tektonischen Gehaltes als reine Flächendekoration verwandt; die Sockelgesimse biegen sich so überquellend vor, daß

ihr tragend-tektonischer Charakter fast verschwindet; und wenn etwa eine der raumfüllenden Rosetten auf eine der Kanten der vorspringenden Türme trifft (rechts), so wird sie unbedenklich um die Ecke gebrochen. Wir erkennen in alledem jenes oben erwähnte Doppelgesicht: die Formen selber stammen aus der Antike, und zeigen in ihrer Grundfassung den tektonischen, fest und sicher baulichen Gehalt, als dessen Träger sie erfunden wurden. Sie werden aber in dieser Zeit unbedenklich in untektonischer Weise verwendet; sie sind aus dem Ausdruck festen, sicheren Tragens und Lastens reine Schmuckformen geworden, die im Dienste einer möglichst vollen und üppigen Bereicherung der Fassade in beliebiger Weise verwendet werden.



Palastfassade von Mschatta: Ornamentfelder links vom Portal

Nun sind weiterhin nicht nur die Flächen, die zwischen den ursprünglich gliedernden Basament- und Simsformen bleiben, mit ornamentalem Schmuck versehen, sondern über die ganze Fassade hinweg schließen sich die einzelnen Musterfelder nahe aneinander. Hier spricht die Leugnung des Tekto-

nischen, das immer eine gewisse Aktion in sich schließt, ganz besonders deutlich, und jenes affektlose, mehr stimmungsgemäße Bilden, das träumerisch-endlose Uberspinnen aller Formen ohne Absatz und Scheidung, das späterhin in der islamischen Kunst seine höchsten Triumphe feiern sollte, kündigt sich klar erkennbar an. Die Zwischenfelder selbst lassen dabei besonders deutlich das Übergehen des Schmuckprinzipes der Antike in das des Islam erkennen. Einige von ihnen — die links vom Portal — zeigen noch jene symmetrische Anordnung zu beiden Seiten einer die Dreiecksfläche betonenden Mittelachse, die in der Antike Geltung hatte (vgl. Abbild. S. 54). Zwar tritt auch hier schon eine Ausgleichung ins Flächenhafte dadurch ein, daß der Grund rund um die symmetrisch gestellten Tiere dicht übersponnen wird und die Füllungsranken in der gleichen Ebene mit den ganz flach und unmodelliert, gleichsam nur im Umriß ausgestochenen Figuren liegen. Fast völlig durchgedrungen ist dann aber das neue Prinzip auf der rechten Seite des



Palastfassade von Mschatta: Ornamentfeld rechts vom Portal

Portales (vgl. Abbild. S. 55). Hier legt sich, in allen Teilen schon nahezu gleichwertig und ohne besondere Betonung der Mittelachse, ein dichtes Rankengespinst über die Fläche, und füllt sie in ungeminderter Kraft der Strömung bis an die äußersten Ränder. Der „unendliche Rapport", wie man dies absatzlose Fortführen des Musters nennt, tritt seine Alleinherrschaft an.

Dabei ist das Verhältnis von Muster und Grund ein malerisch außerordentlich reizvolles. Das naturalistische plastische Ornament der Spätantike hatte immer den kräftigen Schlagschatten gesucht, das deutliche Abheben der runden Form von einem leeren Grunde, der dahinter lag. Die Rückbildung der Folgezeit geht ins Flachere vor sich, nähert das Muster dem Grunde, und verschleift die beiden immer mehr miteinander, bis von der Grundfläche als geschlossener Form gar nichts mehr übrig bleibt. Der starke Schattenschlag der Spätantike lebte dabei häufig in dem „Tiefenschatten" fort, in den dunklen Schattengruben, die die einzelnen Formen trennen. Und zugleich hebt diese Eintiefung des Zwischengrundes das dicht gesponnene Ornament, das im grellen Sonnenlicht der Wüste bei flacher Haltung gänzlich unsichtbar geworden wäre, scharf heraus — wenn auch die Absicht sicher nicht dahin ging, das Auge zu einem Nachgehen der Einzelform anzuleiten, sondern die Wand im ganzen bloß den Eindruck des aufs reichste Geschmückten, gleichsam mit einer Haut von Ornamenten völlig Überzogenen machen sollte.

Die Fassade ist ebenso wie der innere Ausbau des Schlosses nicht fertig geworden. Man erkennt an einigen der oberen Ornamentfelder noch, wie an Ort und Stelle der Steinmetz sein Muster erst in leichten Umrissen andeutete und dann durch Herausmeißeln des Zwischengrundes und Stehenlassen der Ranken- und Blattformen nach und nach die Mauer mit seinem dichten Geschlinge überzog. —

Im zweiten Teil des Saales, gegen die Spree zu, sind einige Bauteile aufgestellt, die man im eingestürzten Nordsaale von

Mschatta fand: ein noch völlig spätantikes Kapitell mit Resten reicher Bemalung und daneben ornamentierte Stücke, die schon die Formenbildung der Fassade zeigen. — Gegenüber der Fassade, links neben der Türe, hängen Fragmente von Freskomalereien aus dem südöstlich von Mschatta liegenden Schlosse Kasr Amra, das nachweislich zwischen 715 und 740 n. Chr. erbaut wurde. Auf dem größten Stücke am Pfeiler erkennt man noch deutlich unter einem Baldachin die Gestalt einer nackten weiblichen Figur, die die rechte Hand zur Schulter erhebt und die linke vor den Leib hält: spätantik im Thema und in der Anlage, auch hier aber schon klar in jener Rückbildung zum Zeichnerischen der reinen Umrißfigur begriffen, die als allgemeiner Zug an sämtlichen Kunstwerken jener Zeit zu beobachten ist. Man sieht, daß der Islam zu jener frühen Zeit noch nicht die Fähigkeit besaß, etwas Neues zu schaffen; er zeigt sich in diesem Bilde noch ganz im Banne der hellenistisch-byzantinischen Kunst, wenn auch mit einem leisen Einschlag orientalischen Ideengehaltes. — Rechts neben der Türe hängen am Pfeiler einige Bauteile aus einem anderen Schlosse in der Nähe von Mschatta und Kasr Amra: aus El Tuba. Da nun dieses Schloß wahrscheinlich gleichzeitig mit dem eben erwähnten Kasr Amra ist, also auch in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts n. Chr. entstand, und da die hier gefundenen Stücke eine im Prinzipe der künstlerischen Anlage wie in der Art der Ausführung durchaus ähnliche Gestaltung des Ornamentes wie bei Mschatta zeigen, liegt es nahe, anzunehmen, daß auch Mschatta in dieselbe Zeit wie El Tuba gehört. Mschatta, dieses gewaltigste und üppigste der erhaltenen Denkmäler frühislamischer Baukunst ist — vielleicht auch von einem omajadischen Khalifen aus Damaskus — im Beginne des 8. Jahrhunderts n. Chr. errichtet worden.

In der Vitrine vor dem Mittelfenster sind keramische Objekte aus der Übergangsperiode zwischen altorientalischer und islamischer Zeit ausgestellt. Sie sind alle mit einer eigentümlich

grobkörnigen, grünen Glasur bedeckt, und tragen spärlichen, zum Teil plastisch aufgesetzten Schmuck, kleine Kopfmedaillons oder Zierknöpfe. — Weiterhin findet man in der Vitrine Beinschnitzereien ägyptischen und syrischen Ursprungs ausgelegt, darunter eine besonders schöne syrische Pyxis (links) aus dem 5.—6. Jahrhundert, mit flachgesponnenem Weinrankenwerk bedeckt. Im Ornament dieser Pyxis wie auch in dem der übrigen Schnitzereien auf der Mittelschräge lernt man jene oben (beim Ornament der Mschatta-Fassade) besprochenen Übergangsbildungen vom naturalistisch-spätantiken Blatt zur zeichnerisch stilisierten flachen Konturform in vielfachen Variationen kennen. Und überall kann man gleichzeitig auch den Wechsel von einer tektonischen Füllung der Fläche zum achsenlos überspinnenden Schmuck gut beobachten.

Durch das Portal von Mschatta selber, das — hier aus baulichen Gründen verengt — auf etwa vier Meter auseinandergeschoben gedacht werden muß, kommt man in den Saal 10, in dem die Objekte der Sammlung Sarre aufgestellt sind. Diese von Prof. Sarre größtenteils auf seinen Reisen im mohammedanischen Orient erworbene Sammlung, die leihweise im Museum ausgestellt ist, gibt in sich ein abgeschlossenes Bild vornehmlich des persisch-islamischen Bereiches.

Sammlung Sarre

Saal 10

In der ersten freistehenden Vitrine links sind persische Fayencen und Fliesen meist aus dem 13. Jahrhundert vereinigt. Ein großer Teil von ihnen stammt aus Rhages, einer Stadt Persiens, die bis in den Beginn des 13. Jahrhunderts zu den blühendsten Orten des Landes gehörte. Die Fayencen sind zum größten Teil mit „Lüstermalerei" geschmückt. Da nämlich Gold- und Silbergefäße dem Mohammedaner nach dem Worte des Korans verboten waren, erfand er sich, um sich des Glanzes der Edelmetalle dennoch erfreuen zu können, den „Goldlüster". Auf

den bereits einmal vorgebrannten glasierten Gegenstand werden metallisch schimmernde Farben aufgebracht und in einem zweiten Brande fest mit der darunter sitzenden Glasur verbunden. In äußerst dünner Schicht liegen sie jetzt über der glasierten Ware und spielen bei auffallendem Lichte in starkem Glanze. Dabei können sie entweder auf hellem Grunde allein stehen und reinen Metallschimmer zeigen, oder im Mischen mit etwa darunter liegenden Farbtönen der Glasur die verschiedensten Nuancen annehmen.

Von den drei Vasen, die auf dem oberen Aufsatze der Vitrine stehen, ist die erste die bemerkenswerteste. Sie zeigt ungefähr die Form unserer Apothekergefäße, aber ohne viel Bemühen um tektonische Durchbildung, etwas plump im Stehen und Sichhalten; innerhalb der Felder jedoch mit allem dekorativen Charme dieser Volkskunst, die nichts oder wenig auf die individuelle Künstlerpersönlichkeit gab, aber alles in harmonischen Klängen zusammenzustimmen verstand. In flüchtig umrandeten Rechteckfeldern hocken in raschen Zügen umrissene Figuren: ohne Betonung des Körperbaues, ohne Herausarbeiten eines Tuns oder einer Handlung, schwimmend in der Füllung der Felder, und ganz flach an sie angelegt, mit rundum zugestrichenem Grunde. Dazwischen Ornamentflächen mit zwei Kreisen, auch hier der verbleibende Grund durch Schnörkel gefüllt. Alles völlig frei aus dem Handgelenk hingesetzt, weder in Anordnung noch im Strich gebunden, sogar das einfache Stabornament des Gefäßhalses von leicht unregelmäßiger Form. Scherben von entsprechenden Gefäßen sind auf den Schrägen der Vitrine ausgelegt. — Die hellblaue Henkelvase an der anderen Ecke der Vitrine zeigt ein geometrisches Stern- und Zwickelmuster: eine Ubertragung der geometrischen Linien des Wandbelages auf ein Gefäß. Einzelne solcher Sterne, in verschiedenen Farben und Musterungen, zum Teil mit Menschen und Tierfiguren, liegen in zweien der Vitrinenschrägen aus, und sind auch in größeren

Zusammenstellungen auf beiden Seiten der ersten Scherwand in Rahmen aufgehängt. Ein derartig aus geometrischen Fliesen zusammengesetztes Muster entspricht aufs beste den Anforderungen des „unendlichen Rapportes“: man kann überall mit ihm beginnen und aufhören. Dabei verbürgt auch die ständige Wiederholung der kleinen Schmuckbildchen, die die einzelnen Fliesen tragen, daß keines von ihnen als wirkliches Bild erscheint, sondern im fortlaufenden Flächenmuster ornamental wirkt. — Das obere Mittelstück an der Scherwand, der Oberteil einer in Fayence nachgeahmten Gebetnische, zeigt mit einigen rechts und links verteilten Schriftfriesen, wie das plastische Heraustreten der Hauptformen oder der ornamental verwendeten Zierschrift mit in den Dienst dieser Töpferkunst tritt: es gibt dies den Typus des „islamischen Reliefs“. Dabei wird der die plastische Bildung umgebende Grund aufs dichteste mit Ranken und Schnörkeln gefüllt, wiederum damit sich die reliefierten Formen nicht allzu stark und sicher abheben, sondern fest in die kontinuierliche Fläche gebunden erscheinen. Auch die meisten dieser Stücke gehören, wie oben die Gefäße, in das 13. bis 14. Jahrhundert. Ein besonders feines und liebenswürdiges Einzelstück ist die kleine Reliefflíese, an der Hinterseite der Scherwand links oben; sie trägt die häufig vorkommende Darstellung des sassanidischen Königs Baram Gur mit seiner Geliebten auf dem Rücken eines Kameles, wie er aus schnellstem Ritt heraus einer Gazelle, die sich gerade mit einem Beine das Ohr kraut, dieses Bein mit einem Pfeile an den Kopf heftet.

Dieselbe Bedeutung wie die Fayencen von Rhages für Persien haben die von Raqqa für Syrien. Von den Erzeugnissen dieses Ortes, dessen Blütezeit in das 11.—13. Jahrhundert fällt, und der ein Hauptzentrum der keramischen Fabrikation Syriens im Mittelalter gewesen zu sein scheint, enthält die Sammlung Sarre eine reiche Auswahl von Scherben und einige intakte Gefäße, die in einem Wandschrank und in einer Tischvitrine (im dritten Abteil

links) Aufstellung gefunden haben (vgl. auch die Raqqa-Fayencen der Sammlung des Museums).

In der Vitrine rechts neben der Türe sind einige Stücke aus vorislamischer Zeit ausgestellt, unter denen eine altorientalische Bekrönung eines Feldzeichens aus Bronze und ein assyrisches Alabasterrelief, das in Niniveh gefunden wurde und aus dem 7. vorchristlichen Jahrhundert stammt, besonders bemerkenswert sind. —

Am bekanntesten von allen morgenländischen Erzeugnissen ist für den Abendländer der orientalische Knüpfteppich. Was zunächst seine Herstellungstechnik betrifft, so ist sie eine ebenso alte wie im Grunde genommen einfache; das außerordentlich Mühsame liegt nur einerseits in der endlosen Wiederholung eines und desselben einfachen Handgriffes, sowie weiterhin im Einhalten aller, auch der feinsten Schattierungen in Zeichnung und Farbe. Man stelle sich eine Bahn senkrecht nebeneinander gespannter Fäden (die „Kette") vor, die gleichsam das Gerippe des Teppichs bilden. Ein kurzes, etwa fünf Zentimeter langes Stückchen des zu verwendenden Wollfadens wird hierauf mit seinen beiden Enden zusammengelegt, und so, doppelt genommen, hinter zweien der Kettfäden durchgeschlungen; nach vorne geführt, werden die beiden zusammengelegten Enden durch ihre eigene Schlinge durchgesteckt, und der so entstehende Knoten fest zusammengezogen. Hierauf folgt derselbe Vorgang mit den nächst benachbarten zwei Kettfäden, und so wird die ganze Reihe horizontal durchgeknüpft, bis ein wagerechter Streifen von Wollbüschelchen nebeneinanderliegt.

Denkt man sich diesen Vorgang über die ganze Höhe des Teppichstückes durchgeführt, so klaffen die jeweilig von einer senkrechten Büschelreihe zusammengefaßten zwei Kettfäden von dem nebenliegenden Kettfadenpaare ab. Es ist also notwendig, die Kettfadenpaare auch unter sich horizontal zusammenzubinden. Es geschieht dies durch Einführung je eines Paares

von horizontalen Schuß-Fäden über jeder horizontalen Wollbüschelreihe. Der ganze Vorgang geht also so vor sich, daß man an die vorhandenen senkrechten Kettfäden eine horizontale Wollbüschelreihe knüpft, dann zwei horizontale Schußfäden darüber durchzieht, mittels eines Kammes fest an die Knüpfreihe anpreßt, hierauf wieder horizontal durchknüpft, abermals Schußfäden anschlägt, und denselben Vorgang bis zur gänzlichen Ausfüllung der Kette, also zur Fertigstellung des Stückes wiederholt. Die auf diese Weise aufs festeste mit dem ganzen Gespinst verbundenen Wollbüschel, die so dicht stehen, daß die Durchschußfäden nicht sichtbar sind, können nun mit der Schere ganz kurz abgeschnitten werden, ohne sich aus dem Gewebe zu lockern und herauszufallen. —

Teppiche zählen zu den schönsten und stilsichersten Werken des Orients und bilden dort einen Hauptbestandteil des künstlerischen Hausrates. Die farbigen Kacheln bedeckten die Wände der Räume, die farbigen Teppiche, auf denen man saß, waren längs der Wände über den Boden gebreitet, und in der Mitte des Gelasses lag, sein prächtigstes Einrichtungsstück, ein besonders großer und schöner Teppich, so angeordnet, daß man ihn vom oft erhöhten Ehrenplatz am Ende des Raumes aus am besten übersah, ähnlich wie im römischen Triclinium das große Mittelmosaik des Bodens. Neben einzelnen Ausnahmen (wie z. B. den Gebetteppichen, die als Muster eine Nische, Abbild und Ersatz einer wirklichen Gebetnische zeigen, um allerorten sein Gebet verrichten zu können (am Pfeiler rechts über dem Wandschranke) ist das wesentliche Merkmal des orientalischen Teppichs wiederum der unendliche Rapport seines Musters. Die Borte dient nicht als Rahmen, der die gegliederte Innenfläche irgendwie fest und achsenmäßig betont zusammenfasse, sondern sie ist einfach der Rand des Stückes, an dem das Innenfeld gleichsam ganz zufällig abschneidet. Natürlich modifizieren allerlei Einflüsse dieses Grundprinzip. So findet man Teppiche mit großen Mittel-

schilden, von denen oft noch Seitenschilde abzweigen (rechts neben der Eingangstür). Oder man betrachte jene Gruppe, die man „Vasenteppiche“ genannt hat (links neben der Eingangstür und zweite Wandnische), weil in ihnen Blumenranken aus Vasen wachsen; sie gehören zu den schönsten Teppichen, die wir kennen und stammen aus dem sechszehnten Jahrhundert. Wenn man nun aber ihr Muster durchgeht, sieht man, daß sich erstlich das Wachsen der Ranken nicht danach richtet, ob sich die Blütenstengel in der Vase halten können: muß man sich doch die Teppiche fast durchaus liegend denken. Dazu kommt, daß die Vasen offenbar als mit zum Muster gehörend betrachtet wurden, da sie ständig als ornamentaler Bestandteil mit wiederholt werden; so daß auch sie leicht als fremde Einschiebsel erkennbar sind. Uberblickt man so einen Teppich ohne die Vasen zu suchen, so hat man durchaus das gleiche Empfinden, wie bei einem Teppich mit unendlichem Rapport: die großen, gefüllten und prächtig gefärbten Palmetten legen sich völlig richtungslos neben- und durcheinander, und machen durchaus den Eindruck eines kontinuierlich und allseitig fortgesponnenen Musters.

Auch bei den „Tierteppichen“ (dritte Wandnische) ändert sich diesbezüglich im wesentlichen nichts. Auch hier wird durch ständige Wiederholung der Einzelgruppen das Besondere der Tierfiguren aufgehoben, zugunsten des allgemeinen ornamentalen Schmuckcharakters. — Der hier aufgehängte Teppich ist ein selten prächtiges Exemplar, von wundervoller Erhaltung in den Farben der kämpfenden gelben, schwarz-weiß gefleckten, braunen, grünen und weißen Tiere zwischen den blütenreichen Ranken auf rotem Grunde und in seiner sattdunkelblauen Bordüre, auf der das chinesische Wolkenband in rosa mit dichtgeschlungenen, feinen Blütenranken durcheinander geflochten ist. Er gehört in die Blütezeit persischer Teppichkunst, in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Und seine Feinheit ist, was vielleicht am besten in der Bordüre zu sehen ist, auf den höchst erreich-

baren Punkt getrieben. Wenn man sich das Muster von hier aus etwas ärmlicher geworden denkt, so kann man in den feingeschlungenen Stengeln der Blütenranken jene dünnere Magerkeit vorausfühlen, die in der Folgezeit die absteigende Entwicklung begleiten sollte. So ist dieses Exemplar auch in historischer Beziehung, als an einem Wendepunkte der Entwicklung stehend, besonders bemerkenswert. — Von den übrigen Teppichen dieses Raumes wäre schließlich noch der schöne spanische aus dem 16. Jahrhundert an der Abschlußwand des Saales links hervorzuheben. In schönstem kräftigem Gelb auf herrlichem Blau zeigt er ein bereits stark italienisch beeinflußtes Muster, was besonders deutlich an der den orientalischen Teppichen fremden Klarheit und Gefaßtheit der Bordüre zu erkennen ist. Einen besonders interessanten spanischen Teppich aus mittelalterlicher Zeit findet man in der Sammlung des Museums.

Im Schrank unter dem eben erwähnten Teppich stehen einige ebenso seltene wie schöne syrische Gläser. Die Stücke gehören in die Blütezeit der islamischen Glasindustrie in das 13. u. 14. Jahrhundert. Mit Musterung in aufgemalten Emailfarben und Gold, sowie großen Schriftzügen und Tierpaaren im Rund lassen sie heute noch erkennen, wie sehr sich diese reich vergoldeten, schimmernden Prunkgefäße dazu eigneten, die echten Edelmetallgefäße zu ersetzen.

In mehreren Vitrinen ist -- zum Teil in besonders guten Exemplaren — eine Sammlung von Metallgegenständen ausgestellt, über die ein besonderer illustrierter, auch die Inschriften berücksichtigender Katalog vorliegt. Auf die Entwicklungsgeschichte dieses hier sehr reich vertretenen Zweiges des islamischen Kunstgewerbes, ebenso wie auf seinen reizvollen Schmuck in der Technik der Tauschierung mit Edelmetallen, wird weiter unten bei der Besprechung der Sammlung des Museums näher eingegangen werden.

Die Verwendung der Keramik in der orientalischen Baukunst in Persien, Kleinasien und Transkaspien ist durch Originalfliesen und durch farbige Darstellungen der Objekte in natürlicher Größe zur Anschauung gebracht. Hervorzuheben ist hiervon die Nachbildung einer imposanten Fenster-Umrahmung aus der Safiden-Moschee in Ardebil, die an der hinteren Schmalwand aufgerichtet ist. Die farbige Wiedergabe der ganzen Fassade, zu der das Fenster gehört, befindet sich an der Scherwand gegenüber.

Im letzten Abteil sind in einer Pultvitrine Buchmalereien persischer und indischer Provenienz ausgestellt. Es sind das zum größten Teil keine Bilder im abendländischen Sinne, sondern Illustrationen zu Erzählungen, Märchen oder Gedichten: sie begleiten also einen Text. Sie sind bemerkenswert in der eigentümlich weichen Führung der Linien, mit der die knochenlose Gestaltung der Figuren zusammengeht, und in dem feinen Ausmalen des Details; zeigen andrerseits aber auch klar die Vorliebe für das Tektonisch-Unsichere, für unfeste und unbestimmte Gestaltung. Nicht nur im absatzlos Fließenden der Linien und Bewegungen der Figuren spricht sich das aus, sondern auch im Ungefaßten, Unbestimmten des Lichtes. Die Vorgänge spielen alle in jenem diffusen, unausgesprochenen Lichte, in dem sie sich in unserer Vorstellung beim Lesen einer Geschichte aneinanderreihen. Die Figuren werfen keinen Schatten und die Darstellung der Luft fehlt durchaus (man kann dies gut bei einem Vergleich mit der persischen Kopie eines holländischen Bildchens aus dem 17. Jahrhundert beobachten). Daher kommt es auch, daß diese Illustrationen um so unerfreulicher wirken, je naturalistischer sie mit Farben ausgemalt werden Die farblosen Zeichnungen, in denen Delikatesse und Sicherheit der Linie voll zur Geltung kommen, und in denen das Unnaturalistische des feinen weichen Striches nicht durch aufdringliche Lokalfarben gestört ist, geben viel mehr an künstlerischen Reizen: und am

glücklichsten wirkt dann ein Zusammenbringen der feinen weichen Linearzeichnung mit abgetönter, unnaturalistischer, im Hintergrunde bloß leise golden angedeuteter Ausmalung, wie z. B. in dem Meisterbildchen eines Liebespaares vom Maler Rizâ Abbâsi aus dem Jahre 1630.

Durch die Tür zur rechten Hand gelangt man in den Raum 9, den sogenannten Teppich-Saal.

Teppiche und Kleinkunst

Saal 9

Dem Besucher wird als merkwürdig schon aufgefallen sein, daß die künstlerischen Objekte der islamischen Kultur fast ausschließlich aus dem kunstgewerblichen Gebiete stammen. Man hat vielfach versucht, diese Tatsache aus dem Bilderverbot des Islam heraus zu erklären: um dem Götzendienst von vornherein zu begegnen, soll Mohammed das Darstellen von Menschen und Tieren überhaupt verboten haben. Doch ist diese rein äußerliche Erklärung nicht recht stichhaltig. Denn einerseits war jenes Verbot nie allgemein anerkannt worden (es ist heute noch zweifelhaft, ob es sich aus dem Koran selber ableiten läßt, oder nur auf mündliche Überlieferung eines Prophetenausspruches gestützt werden kann), und andrerseits findet man auf den kunstgewerblichen Objekten selber mannigfache Tier- und Menschendarstellungen. Man wird also besser nach einer anderen und mehr im inneren Wesen des Islamen begründeten Erklärung dafür suchen, daß das, was man im Abendlande die „große Kunst" nennt, daß selbständige, nicht bloß dekorativ verwertete, bildhauerische und malerische Darstellung des Menschen und menschlicher Taten fast durchaus fehlen.

Man kann die Ursache wiederum in jenem Grundgedanken finden, der die ganze islamische Weltanschauung beherrscht: im Fatalismus. Wo alles Geschehen vorausbestimmt ist, wo kein willkürliches Handeln die sicheren Geschicke des Einzelnen oder der Gesamtheit irgendwie zu beeinflussen vermag, da nimmt die

Passivität so sehr Besitz vom seelischen Leben Aller, daß ebensowenig die Darstellung des Einzelmenschen, die ja immer sehr bald zur Darstellung eines bestimmten Tuns werden muß, wie die Darstellung bestimmter Vorgänge, Interesse oder Mühen des Künstlers wecken können. So kennt die islamische Kultur auch das Drama nicht; wohl aber das Märchen. Und bezeichnenderweise jene typische Märchenform von „Tausend und einer Nacht", bei der sich in unendlichem Fortspinnen, gleichsam auch im „unendlichen Rapport" des Geschehens eine Geschichte an die andere schließt, ja, durch das jedesmalige Abschneiden vor dem entscheidenden Wendepunkte der Erzählung, die eine in die andere fast absatzlos eingreift. Das Gemessene, Formensichere und Formenbestimmte des Abendländers liebt eben der islamische Künstler ebensowenig, wie das kräftig bewußte Handeln. Und da er die Tat um ihrer selbst willen nicht kennt, sucht er auch keine sichere, große Gestaltung des Trägers aller Taten: des Menschen. So fehlt ihm die große, individuelle Künstlerpersönlichkeit. Und es fehlen ihm Skulptur und Malerei im abendländischen Sinne, an deren Stelle ein unermüdliches Schmücken aller seiner Lebensgeräte tritt: die höchste Ausbildung des Kunstgewerbes. Der Reichtum der künstlerischen Phantasie des Islam ist hier unerschöpflich. Sowohl was die Mannigfaltigkeit der Formen, wie die künstlerische Delikatesse und Feinheit des Empfindens anlangt, gibt es nichts, was die Werke des islamischen Kunstgewerbes überträfe. Und man kann kaum etwas finden, was für den Islamen zu gering wäre, um es zu schmücken. Keramik, Metallarbeiten, Glasgefäße, Teppiche, Stoffe, Buchmalereien in reichstem Wechsel, alle auf eine bestimmte Grundnote gestimmt, alle aber auch mit jener Liebe zum Einzelstück gearbeitet, die nur hat, wer mit den Dingen lebt, sie in täglichem Gebrauche zur Hand nimmt, und sich ständig ihrer freut, da er sich ihres Wertes für die Verschönerung seines Lebens vollkommen bewußt ist.

Der Saal hat Namen und Charakter von der ausgewählten Sammlung vorderasiatischer und persischer Teppiche, die, meist größere Prachtstücke von ungewöhnlich guter Erhaltung, die Wände des Raumes fast völlig bedecken; sie sind zum größten Teil Geschenk Seiner Exzellenz des Generaldirektors Dr. Bode, der damit den vielbewunderten Grundstock zur islamischen Sammlung gelegt hat.



Silberschale aus Mesopotamien

Um die Teppiche in historischer Reihenfolge zu betrachten, wenden wir uns zuerst zu dem Fragment, wahrscheinlich der Hälfte eines kleinen vorderasiatischen Teppichs, der im Saal 4 (durch den Nebensaal links) in der linken Ecke hängt. Er zeigt, in einmaliger Wiederholung, die Gruppe von Drache und Phönix, ein aus chinesischem Einfluß her zu erklärendes Motiv. Wir sehen, daß hier, im fünfzehnten Jahrhundert, die

Formen durchaus geometrisiert erscheinen: eine Gestaltung, die teils aus der noch nicht zu völliger Freiheit entwickelten Technik erklärt werden kann, deutlich aber auch darauf hinweist, daß der bisherige Formenschatz des vorderasiatischen Bereiches ein durchaus geometrischer gewesen ist. Einzelne erhaltene noch ältere Teppiche und namentlich erhaltene Bauten des 13. und 14. Jahrhunderts belegen diese Tatsache. Der Gang des allgemeinen ornamentalen Entwicklung war nämlich in großen Zügen der, daß seit etwa dem vierten nachchristlichen Jahrhundert das naturalistische Pflanzenornament der Spätantike und seine lebendigen Tierbilder mit immer stärkerer Konsequenz in die Fläche gebunden, verallgemeinert, geometrisiert wurden (vgl. oben bei Mschatta). Die typische Maureske bildet sich aus und herrscht als Hauptform unumstritten bis ins 14. Jahrhundert. Seit dem 15. Jahrhundert wird dann in immer ausgeprägterer Deutlichkeit begonnen, das geometrische Ornament wieder zu naturalisieren: die geometrischen Kreise und Spiralen werden zu Ranken, die schematischen Dreiblätter und Tropfen zu wirklichen Blatt- und Blütengebilden, und die im Verlaufe der Jahrhunderte seit der Spätantike zu schematischen Typen gebundenen Tierbilder werden aufs neue zum Naturalismus hingeführt. Das 16. Jahrhundert bringt die Blütezeit dieser Neubelebung. Das 17. Jahrhundert stilisiert dann in ständigem Erschlaffen und Absinken der vorher so lebendigen Formen sowohl Ranken wie Tiere wieder ins Geometrische zurück — nur daß diese Spätbildungen nicht mehr jene robustere und ursprüngliche Kraft haben, die die Stilisierungen der alten, vornaturalistischen Periode auszeichnet. Man merkt deutlich ihren Degenerationscharakter: sie sind dicht im Muster ohne kräftig zu sein, oft schwächlich in der Führung der Linien, brüchig in der Gesamtkomposition und auch flauer in den Farben, unter denen ein schematisches Rot und Gelb vorherrschen. Schließlich bringt dann das 18. Jahrhundert dem Osten einen starken europäischen Einfluß, so daß

sich neben den älteren Gestaltungen vielfach der konsequenteste Naturalismus besonders des abendländischen Rokoko findet, meist aber in unverstandener, stark bunter Form, die gegenüber der freien und leichten Schönheit der abendländischen Erzeugnisse nun nicht mehr standhalten kann. —

Indem wir so imstande sind, uns an der Allgemeinentwicklung im Großen zu orientieren, wenden wir uns zu zwei besonders schönen und wohlerhaltenen frühen Teppichen, die an den vorhin besprochenen kleinen Teppich anzuschließen sind; sie gehören auch noch dem 15. Jahrhundert an und hängen an der Langwand des Teppichsaales. Sie sind sehr lang, und man erkennt als ihr Merkmal wieder das „Endlose" ihres Musters. Beide Teppiche zeigen als Grundeinteilung ein nach allen vier Seiten bis zum zufälligen Abschneiden durch die Borde fortlaufend sich erstreckendes Rautenmuster, das durch sich kreuzende, querlaufende Zickzackbänder auf schwarzem und blauem Grunde gebildet wird. Die abwechselnd gelben und roten Bänder selber sind wieder mit Ranken gefüllt: ein Prinzip, das für die islamische Ornamentik allgemein gültig, ja typisch ist. Nicht durch Variation, sondern in ständiger Addition, in ständigem Ineinanderarbeiten werden die Formen weitergebildet; im immer wiederholten Einschließen der einen Form in die andere, im „Füllen" der Gebilde wird der Reichtum gesucht. Man kann dies Prinzip am deutlichsten an der „persischen Palmette" beobachten, wo in einer ehemals einfachen Blüte durch ständiges Ineinanderarbeiten fünf-, sechs- und mehrfache Schichtung eingetreten ist. — An diesen beiden Teppichen weisen nun zwei Merkmale auf die langsame Umbildung des geometrischen Musters ins Naturalistische: die in die Zickzackbänder eingelegten Blumenranken zeigen leicht naturalistische Bildung, streifen ihren Arabeskencharakter schon etwas ab; und die Umrißzeichnung der Bänder selbst läßt, wenn auch fast durchaus noch geometrisch belebt, so doch in ihrer Zackung, im Ein- und Auswärtsschwingen des Konturs ein lang-

sames Übergehen zur vegetabil geführten Form, zum Rankenband erkennen. Von diesem Merkmal aus könnte man den noch strenger gebundenen linken Teppich vielleicht etwas früher als den rechten, ins volle 15. Jahrhundert hinauf ansetzen. — Während die Kreuzungspunkte der Zickzackbänder oft durch gefüllte Palmetten betont sind, zeigen einige Rankenfelder selber eine Füllung mit stilisierten Tieren und Tierpaaren, unter denen sich öfters die aufrecht gestellten Drachen, das Wappen der chinesischen Dynastie der Ming-Kaiser, finden. — Als Borde dient ein Rankenband, das dem doch besonders kräftigen Mittelfelde gegenüber auffallend schmal und schwach ist. Es ist dies ein allgemein zu beobachtender Vorgang: erst mit dem vorschreitenden Naturalismus des Mittelfeldes gewinnt die Borde an Breite und Betonheit (auch der Farben); eben um das dann lauter sprechende, nicht mehr schon als Folge der geometrischen Stilisierung so streng in die Fläche gebundene Mittelfeld fester zusammenzuhalten.

Das Hauptstück des Saales, der große Tierteppich an der rückwärtigen Schmalwand gehört der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der Blütezeit der persischen Teppichweberei an, aus der auch der Tierteppich der Sammlung Sarre stammt (vgl. Abb. 73). Im Unterschied zu diesem zeigt er eine Verquickung mit der Form des Schildteppichs (die üblichere Art der Anlage solcher Teppiche), was zu einem strafferen Zusammenfassen der Gesamtkomposition führt und Gelegenheit zu prächtiger Farbenvariation gab. Größere rote Eckzwickel, die ursprünglich das Mittelschild stärker ins Gleichgewicht und an die Fläche banden, wurden in einer Synagoge in Genua, wo dieser wertvolle Teppich seinerzeit vom Generaldirektor Dr. Bode entdeckt wurde, weil sie menschliche Figuren enthielten, bei Verwendung des Teppichs verkleinert, indem man an beiden Schmalseiten je einen Streifen aus dem Teppich herausschnitt, so daß die Oberkörper der vier Eckfiguren fortfielen (Gegenstück im Schatz zu Windsor).

Das große rote Mittelschild, von ornamental verarbeiteten blauen chinesischen Wolkenbändern durchsponnen, zeigt neben vier roten, gazellenartigen Tieren viele Vögel, teils im Fluge mit ausgebreiteten Schwingen, teils auf den Ranken schreitend. Doch nur bei genauestem Hinsehen sind die Tiere zu unterscheiden; in der Anordnung des Ganzen wirken sie völlig als ornamentale Gebilde, durch die in diesem Mittelfeld streng durchgeführte Symmetrie noch stärker gebunden. Auch die blauen Quer- und Endschilde zeigen die gleiche symmetrische Gebundenheit. Und diese Fesselung, die mit den letzten Endes wohl aus antiken Mustern stammenden Schilden in die Gesamtanordnung kam, band weiterhin auch die übrige Teppichfläche symmetrisch zur Mitte; so daß hier, im Unterschiede zu dem Tierteppich der Sammlung Sarre, eine streng durchgeführte zentrale Symmetrie herrscht, zu der der Teppich in seiner ursprünglichen flach liegenden Anordnung gedacht werden muß.

Rund um das Mittelschild ist die Fläche mit Bäumen und Tieren gefüllt: ein Garten soll dargestellt sein, von jener phantasiemäßig erträumten Anlage, ohne jede Luft- und Licht-Andeutung, ohne einen anderen inneren als rein phantasiemäßigen Zusammenhang — und doch in allen formalen Einzelheiten naturalistisch. Das gibt dieser Gruppe von Teppichen aus dem 16. Jahrhundert ihre so eigene Färbung. Sicher bildet das naturalistische Element in ihnen nur eine Note, und gewiß nicht die wichtigste im Gesamtakkord. Denn prüft man das Stück daraufhin genauer, so fühlt man bald, wie der Naturalismus, der sich merkwürdigerweise immer bloß auf die Zeichnung, nie auf die Farben oder die Modellierung erstreckt, gleichsam nur eine Verlebendigung des Einzelelementes bedeutet; nie aber so weit durchgeführt wird, daß etwas in seiner Gesamtheit tatsächlich Wirklichkeitsmögliches entsteht. Sind die Tiere selber und ihre Bewegungen, die Konturen der Bäume und Äste, ein Teil der Blütenformen nach Naturvorbildern gezeichnet, so wird dies Natur-



Persischer Tierteppich

gemäße in der Färbung und besonders in der Gesamtanordnung wieder völlig negiert. Blaue, gelbe, schwarze, braune Tiere, blaue mit roten Flecken, rote mit blauem Geweih, hell- und dunkelblaue Bäume, die aus kleinen Palmetten herauswachsen und deren Blüten ohne Stiele auf den zierlichen Ästen sitzen, ornamentale Palmetten vermischt mit naturalistischen Sternblumen: alles auf hellem Grund verstreut, über- und durcheinander angeordnet und doch in seiner Gesamtgestaltung, wie wir aus alten Beschreibungen wissen, geeignet, den Orientalen einen „mit lieblichen Frühlingsblumen geschmückten Lustgarten“ vor sich sehen zu lassen. Es ist eben kein wirklicher, sondern ein Märchengarten, der dargestellt und gesehen werden soll. Und deshalb darf man eben auch einen derartig „naturalistischen“ Teppich nicht ansehen wie ein abendländisches Gemälde: man muß sich vielmehr von der märchenartigen Gestaltung des Ganzen und von der Pracht der Farben in ein mehr träumerisches Schauen einspinnen lassen. Mit der Grundstimmung der Passivität im Genießen und dazu noch mit der Liebe für alle besonderen Feinheiten des Einzelstückes wird es dann auch dem Abendländer möglich, den künstlerischen Reiz dieser Werke voll nachzuempfinden. —

Etwa als Mittelglied zwischen diesem großen Tierteppich und den beiden vorher besprochenen langen noch geometrischen Teppichen kann das quadratische Fragment eines ehemals sicher sehr großen Stückes über dem ersten Wandschrank dienen. Der Teppich dürfte aus dem nordwestlichen Persien und vom Beginn des 16. Jahrhunderts stammen. Die grünlichen Stämme der Blütenbäume, schief auf rotem Grund gestellt, umfassen von beiden Seiten die im Kontur etwas dünnen Palmetten. Sie sind noch etwas plump in der Formung, die Biegung des Stammes entbehrt noch der feineren Differenzierung, die Äste sind kurz und enden vor den Palmetten, hinter denen sie in der Folgezeit vielfach verschwinden. Auch sprechen die abwechselnd

blauen und gelben Palmettenschilde selber noch entschieden als die Hauptformen und übertönen noch völlig die neben ihnen als bloße Grundfüllung erscheinenden Bäume mit den mageren Zweigen. Das Strenge und Harte der geometrischen Gesamtanlage ist verschwunden, das phantasiemäßig belebte, ja blühend phantastische der Tierteppiche noch nicht zur Reife gelangt. — Das etwas längere Teppichfragment in der Ecke rechts von dem eben besprochenen, das auch aus dem nordwestlichen Persien und ungefähr aus der gleichen Zeit, dem Übergange vom 15. ins 16. Jahrhundert, stammt, gibt ein Beispiel eines schöneren, in Farben und Formen reicheren Typus dieser Übergangszeit. Die Formen der Bordüre sind fast die gleichen wie bei dem vorigen Teppich, das Mittelfeld aber ungleich kräftiger und stärker im künstlerischen Eindruck, wärmer in den Farben, sicherer in der Komposition. Endlich sei das Fragment eines sogenannten Vasen-Teppichs rechts daneben (an der Schmalwand) hervorgehoben. Es ist der Teil eines ganz besonders großen Exemplars dieser Gattung (vgl. den kleinen aber vollständigen Vasenteppich der Sammlung Sarre).

Neben manchen anderen noch bemerkenswerten Stücken dieses Saales hängen vier geknüpfte Teppiche in Drehgestellen an den Fensterpfeilern. Unter ihnen (im dritten Drehgestell) ein prächtiger persischer Seidenteppich aus dem 17. Jahrhundert, mit äußerst feinen, gebrochenen Farbentönen in gelb, hellgrün, rosa und blau. Die kräftig-naturalistische Zeichnung ist für diese Seidenteppiche charakteristisch. Sie nehmen insofern eine Sonderstellung unter den persischen Teppichen ein, als sie fast ausschließlich für den Export nach Europa gearbeitet wurden („Polenteppiche"). Am auffälligsten bei der Ornamentik dieses Teppichs ist, wie aus den ehemals kleinen Zweiblättern der Mauresken große Bündel mit akanthusartigem Laub geworden sind, von kräftig ausholendem Schwunge, vor denen man an europäischen Barockeinfluß zu denken versucht wird. Die Teilungstelle

der großen Blattbüschel, die in ihrer Vereinigung ein schmales schwarzes Langfeld begrenzen, ist durch ein kelchartiges Querband markiert, das, der echten Maureske unbekannt, ebenfalls an abendländisches Ornamentgefühl denken läßt. Im Detail aber bringt dieser achsial-symmetrisch komponierte Teppich die naturalistische Pflanzenranke des persischen sechzehnten Jahrhunderts: dünne Rankenstiele, die unvermittelt von gefüllten Schmuckpalmetten durchsetzt werden, Linienführung und Konturbildung von bewegt naturalistischer Gestaltung. —

Ein schöner, tief- und starkfarbiger Gebetsteppich (vgl. Abb. S. 49) am nächsten Drehgestell, dem zweiten von der Eingangswand aus, zeigt, eben durch die Nachbildung der Gebetsnische bewirkt, bei rein einseitiger Anordnung die Außerachtlassung des sonst so allgemein üblichen Endlosen des Musters. Große Kraft und Kühnheit der Gesamtanlage zeichnen dieses Stück aus, das in den Anfang des 16. Jahrhunderts gehört. — Im ersten Drehgestell hängt dann ein prächtiger kleiner Baumteppich aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, ein gutes Übergangsbeispiel zwischen den großen Tierteppichen, wie dem oben besprochenen und den späteren Teppichen, wie etwa dem am unteren Ende der Langwand hängenden mit den achteckigen gezackten Feldern. An diesen letzteren erkennt man im Härteren der Farben selber wie ihres Zusammenhanges, im eigentümlich Dünnen und Eckigen, und dadurch Brüchigen der Linienführung, im völligen Fehlen naturalistischer Elemente, in dem minder Delikaten und Feinsinnigen der Gesamtstimmung und im starken Hinneigen zum völligen trockenen Geometrisieren der Gesamtkomposition die nüchterne Auffassung der Klein-Asiaten. An Stelle des märchenhaft strömenden Komponierens finden wir hier ein trockenes und verstandesgemäßeres Zusammenstellen einzelner kleiner, in sich einfacher und von Fall zu Fall unvariierter geometrisch-vegetabiler Elemente.

Die verschiedenen freistehenden Vitrinen, Wandschränke und Pultvitrinen enthalten nun die übrigen Werke des islamischen Kunstkreises, so weit sie im Kaiser-Friedrich-Museum gesammelt werden (weitere Beispiele, besonders aus den späteren islamischen Jahrhunderten, findet man im Kunstgewerbe-Museum). Im ersten Wandschrank neben dem Eingang sind vorwiegend Holzschnitzereien ägyptischer Herkunft aus dem 14. und 15. Jahrhundert ausgestellt. Über dem Schranke sind einige Bretter an der Wand angebracht, auf denen große, breit angelegte Blätter, einzeln und in Reihen angeordnet, die noch etwas robustere Ornamentation des 11. bis 13. Jahrhunderts zeigen. Bei den späteren Stücken (im Schranke links und rechts) ist das Schmuckprinzip dem der Fliesenkeramik völlig entsprechend: Täfelchen von regelmäßiger Grundgestalt werden durch Aneinanderlegen zu einem fortlaufenden geometrischen Muster ohne Ende vereinigt, und jedes der kleinen polygonalen Stücke dann in sich durch Uberspinnen mit Ranken geschmückt. Dabei legen sich — dem „Füllen“ der Palmetten bei den Teppichen entsprechend — oft zwei Reliefschichten übereinander, so gegeneinander verschoben, daß dort, wo das obere Arabeskenmuster den Grund frei sehen ließe, das Muster der unteren Schicht seine Zweiblätter ausbreitet; dadurch wird eine möglichst dichte Grundfüllung erreicht, und niemals kann die Grundebene selber als Auflageebene sprechen, niemals also das Ornament ablösbar erscheinen. Es deckt den Gegenstand völlig als in sich belebte Oberfläche. — Das Schmuckprinzip des Zusammensetzens aus Einzelstücken, wobei sich die Begrenzungen dieser Stückchen zu einem geometrischen Muster zusammenschließen (vgl. die Holztüre rechts neben dem Wandschrank und an der Schmalwand), wird dann auch beibehalten, wenn die Gegenstände gar nicht aus kleinen Teilstücken zusammengesetzt werden, sondern einheitlich in sich zusammenhängen (vgl. die geschnitzte Holztüre an der unteren Schmalwand links vom Tierteppich).



Türe aus Nordpersien vom Jahre 1590—91 n. Chr.

Hier besteht jeder Flügel aus einem Brett, das dann mit dem geometrischen Teilungsmuster und Arabesken-Innenschmuck überzogen ist; und gerade an diesem Beispiele kann man gut erkennen, daß für den islamischen Künstler das über die ganze Fläche geführte geometrische Grundmuster die Hauptsache, das Wesentliche der Ornamentation ist, die Rankenfüllung der kleinen Felder aber nur als Schmuck zweiten Grades, zur bloßen Bereicherung des Grundmusters diente. Dabei sind es ursprünglich, bei der Fabrikation von Fliesen zur Wandbekleidung, technisch-äußerliche Gründe gewesen, die zum Auseinanderschneiden in einzelne Stücke zwangen. Die Fliese soll, um noch bequem gebrannt werden zu können, im allgemeinen eine gewisse Größe nicht überschreiten. Und um nun den zusammengestellten Einzelstücken von vornherein den Charakter des flächenspinnenden Musters zu geben, schneidet man die Fliesen im Kontur gleich in Form von ineinanderfügbaren Polygonen, nicht wie im Abendlande in einfachen Quadraten, zu. Diese Gepflogenheit hat sich dann wohl von der Wandbekleidung auf das Möbel übertragen, durch die Technik des Furnierens begünstigt, die wieder für das warme Klima bevorzugt wurde, um dem Springen großer einheitlicher Holztafeln vorzubeugen. Einen andern, den persisch-armenischen Typus vertritt die schöne Türe mit Reliefschnitzereien und Resten von Intarsien aus Silber und Elfenbein rechts vom Tierteppich. Sie ist inschriftlich datiert 999 d. H. = 1590/91 n. Chr. (vgl. Abb. S. 78).

Auf den beiden Mittelbrettern des erwähnten ersten Wandschrankes und im besonderen in der großen Mittelvitrine des Raumes sind Bronzegeräte aufgestellt, Beispiele einer im gesamten islamischen Bereich weitverbreiteten Gattung von Geräten, die man Mossul-Bronzen nennt, und die besonders aus Mesopotamien, Persien, Vorderasien und Ägypten in den Handel kommen. In die geglättete Oberfläche von Bronzegefäßen werden zuerst in ihren Umrissen Figuren, Tiere, Ranken, Schrift-



Fayence-Vase aus Persien

züge eingraviert, der flache Innengrund wird ausgehoben, die Grundfläche gerauht und in die so entstandene flache Grube dünn geplattetes Gold oder Silber eingehämmert. Das Edelmetall gibt den Hammerschlägen nach, heftet sich fest an den aufgerauhten Grund, schließt sich innig in allen Ecken an und hält so jahrhundertelang in engster Verbindung mit dem Körper des Gefäßes. In die glatte, aus Edelmetall bestehende Oberfläche der Figuren wird dann weiter die Innenzeichnung des Gesichtes und der Gewänder einziseliert. — Spätere Zeiten haben das Edelmetall oft herausgestochen oder es fiel im Gebrauche ab, so daß Gefäße mit gut erhaltener „Tauschierung", wie man diese Einlegetechnik nennt, sehr selten sind. Denkt man sich die Silber- und Goldeinlagen aber in ihrer ursprünglichen Vollständigkeit, so erkennt man, daß diese Mossul-Geräte als eine Parallel-Linie neben den lüstrierten Fayencen wohl geeignet sein mußten, den islamischen Großen die Edelmetallgefäße zu ersetzen.



Tauschierter Bronze-Kasten

Was bei diesen Geräten wieder vor allem auffällt, ist ihre vollständige Einhüllung in Schmuckformen: auch nicht das kleinste Eckchen wird für einen bloßen Funktionsausdruck des Gerätes freigelassen; ja selbst die Unterseite ist mit Ornamenten übersponnen. Die Profile sind ganz unstraff, meist auf ruhig lagernde Gestaltung hin gebildet. So gehen die Beine des schönen, hier abgebildeten Kastens (an der Schmalwand der Mittelvitrine links, ohne Absatz in die Gerätfläche über, sind im Profil wie ausgeschnitten und neigen sich leicht nach innen; so haben die Schalen und Hohlgefäße, von denen mehrere Exemplare oben auf dem Wandschrank aufgestellt sind, alle das gleiche weich nach unten hin ausladende Profil mit gewölbtem, unfestem Boden. —



Blauglasierter Fayencekrug aus Sultanabad (Persien)

Die Muster dieser Geräte wiederholen als ständige Beispiele Rankenkreise, in die Figuren zu Fuß oder zu Pferd eingeschlossen sind, Friesstreifen mit Ranken und Tieren, und die so dekorative arabische Schönschrift.

Diese besonders im 13. bis 15. Jahrhundert blühende so mühsame Technik der echten Tauschierung degenerierte in der Folge langsam bis zum bloßen Hämmern und Ziselieren der Gefäße in Nachahmung der Tauschierung (z. B. die Schalen auf dem Schranke). Die Grundanlage von Form wie Muster bleibt dieselbe. Nur werden jetzt die Innenfelder nicht mehr vertieft, Edelmetall wird nicht mehr eingehämmert, sondern die, um gefüllt zu erscheinen, oft leicht ausgebeulten Felder bleiben bis auf einen häufig vorkommenden umlaufenden Punktsaum oder Grat leer und ungefüllt.

In der freistehenden Mittelvitrine findet man sehr schöne Beispiele aus der Blütezeit der Tauschierung. Und unter ihnen, rechts von der Mitte der Langseite eine kleine Silberschale, die noch vor

die tauschierten Gefäße zurückgeht (vgl. Abbild. S. 68). In einem Randkreise aus Schriftformen, die mit Niello gefüllt sind, sitzt im Mittelrund eine in hohem Relief ausgeführte guitarrespielende Figur, die auf die Schale aufgelötet ist. Schon dieses fast freiplastische Heraustreten der Schmuckfigur weist auf frühe Entstehungszeit; man setzt dieses wahrscheinlich aus Mesopotamien stammende Stück in das 10. bis 11. Jahrhundert. Der Rest plastischen Formgefühles, der sich im Vorspringen der Figur äußert, geht auf spätantike Gepflogenheit zurück; das in der Spätantike in so reichem Maße verwendete Hochrelief ist erst im Fortlaufe der islamischen Entwicklung einem immer flacheren In-Eins-Arbeiten von Grund und Figur gewichen. Das Gefühl für feste, freiplastische Form ist eben in der islamischen Entwicklung einer völligen Degeneration verfallen.



Lüstrierte Schale aus Rhages

Die goldenen Schmuckstücke, die sich in derselben Vitrine finden, stammen von Gräberfunden in Südrußland. Ihr hervorragendstes Stück ist eine schwere, zweiteilige Schnalle, die in das 12. bis 13. Jahrhundert gehört. Zwei geflügelte Hasen (vgl. Abb. S. 89) und zwei Greifen sind im Wappenstil einander gegenübergestellt, die Köpfe sind zurückgewendet, der Grund dicht mit Ranken und Blättern gefüllt. Die kleine Bronzebüste rechts, eine Szepterbekrönung, stammt aus den ersten



Syrische Glasbecher

nachchristlichen Jahrhunderten und stellt einen parthischen oder sassanidischen Fürsten dar. Noch bemerkenswerter aber ist die kleine silberne und zum Teil vergoldete Relief-Halbfigur eines lanzenschwingenden Sassanidenfürsten in der Mitte. Dieses so seltene wie feine Stück stammt wohl von einem Prachtgefäß und dürfte die obere Hälfte einer in den unteren Partien als flacheres Relief gehaltenen Figur gebildet haben. Es zeigt eine außerordentliche Sicherheit in der künstlerischen Gestaltung; noch nichts Weiches, Verschwommenes ist im Körper und in seiner Haltung, straff und bestimmt geben sich Bewegung und Formen, festes, sicheres Stilgefühl, wohl aus altpersischer Überlieferung her, macht dieses Werk zu einem der schönsten Stücke dieser Zeit überhaupt. Es dürfte aus der zweiten Hälfte des dritten nachchristlichen Jahr-

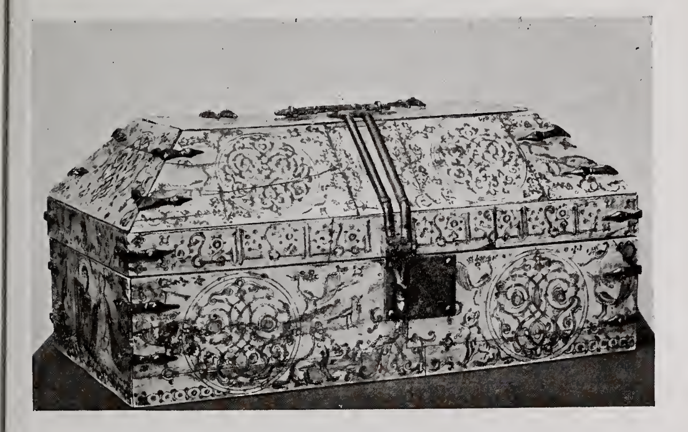
ıunderts stammen, aus derselben Zeit, der auch die künstlerisch
Bedeutendsten der sassanidischen Felsreliefs angehören.

Die erste Vitrine im Saal sowie der letzte Wandschrank ent-
ıalten jene Hauptstücke der keramischen Sammlung, die per-
ischen Ursprunges sind. Die persischen Fayencen zeichnen sich
n den reinfarbigen Stücken durch Kraft und Bestimmtheit in Zeich-
ıung und Farbe, in den goldlüstrierten Stücken durch besondere
Feinheit und Delikatesse des Striches und der Tönung aus. Die
große kräftig-dunkelblaue Vase in der Mitte der Vitrine stammt
ebenso wie die herrliche und in seltener Güte erhaltene Schnabel-
kanne an der vorderen Schmalseite links aus dem 13. Jahrhundert
und zeigt reliefierten, glatt überglasierten Schmuck, teils schrei-
tende Tiere, teils Ranken.*) Die hellblaue Schale links neben
ihr, von schöner straffer Führung des Konturs, trägt einen Fries
von gleichfalls flach aufgehöhten Streifen am äußeren Rande.
Diese oben verdickten, gleichen und gleichmäßig nebeneinander
gestellten Stäbchen sind durch Degeneration aus einem Schrift-
fries entstanden, der häufig diesen Außenrand der Schalen
schmückt. Auch die richtige, noch lesbare Schrift wurde ja
von den islamischen Künstlern sehr häufig dekorativ verwertet.
Ein Beispiel für diese Verwendung gibt der Teil des Schrift-
frieses, der im Wandschrank rechts oben aufgehängt ist und
ganz besonders das prachtvolle Stück, das unten in der Mitte
steht. Der zwischen den Schriftzügen übrigbleibende Grund
ist, um die aufgehöhten Buchstaben in die Fläche zu binden,
aufs dichteste mit Ranken in Goldlüster gefüllt.

Ein besonders schönes Goldlüsterstück ist der flache Teller
auf dem Mittelbrett des Schrankes. Er stammt aus Persien, aus
dem 13. Jahrhundert, und zeigt drei Reiter und schwebende
Genien in freiestem Strich gezeichnet. Auch hier ist aber jeder
abgeschlossen bildhafte Charakter der Darstellung unbedingt

*) Die hier verzeichneten Standorte der Einzelstücke wurden seither viel-
fach verändert. Doch lassen sich die Stücke unschwer finden.

vermieden, indem man allen freibleibenden Grund völlig mit Vögeln, Ranken und Schnörkeln zudeckte; so hebt sich durch die Negierung des Bild-Grundes die Darstellung selber nur nach vieler Mühe für das Auge heraus; aber sie soll ja der Absicht des Künstlers nach auch gar nicht klar als Sach-Darstellung wirken, sondern wie ein Muster kontinuierlich über die Fläche gehen. Will man aber die Freiheit und Sicherheit des Striches an sich erkennen, mit dem die Künstler dieser Zeiten Figuren zu zeichnen, in raschestem Zuge auf eine Fläche zu setzen verstanden, so betrachte man die kleine Schale auf dem oberen rechten Seitenbrette außen: ein Reiter zwischen zwei dünnen Ranken, in schwarzer, blauer und brauner Farbe, mit geradezu virtuosen Zügen aus lockerstem Handgelenk gezeichnet, impressionistisch anmutend in der Augenblicklichkeit seiner Bewegung. Am Rande wiederum ein degenerierter Schriftfries. Die kleine Schale gehört nach Persien (Rhages) in das 12. bis 13. Jahrhundert. Aus Rhages stammt auch die hier abgebildete lüstrierte Schale mit dem sitzenden Guitarrespieler, der nicht minder flott gezeichnet ist (vgl. Abbild. S. 83). — Derselben Zeit und demselben Lande gehört dann noch die große hellblaue Vase zwischen dem zweiten und dritten Fenster an (vgl. Abbild. S. 82). In drei Horizontalstreifen übereinander zeigt sie ein Schuppenmuster, eine Doppelpalmettenreihe und einen Fries schreitender Tiere. Um den hohen Hals, der leider abgeschliffen ist, zog sich ein Schriftfries herum. Dieses Teilen eines so hohen Gefäßes in mehrere horizontale Streifen ist auch charakteristisch für das in abendländischem Sinne Untektonische des persischen Dekorationsprinzipes. Mit aufsteigenden, das feste Stehen ausdeutenden Mustern ein derartiges Gefäß zu schmücken, liegt dem islamischen Künstler fern, zum freien Überspinnen ist aber die Fläche zu groß. So teilt er sie in vier übereinanderliegende Kreisringe, denen sich das absatzlos rundlaufende Muster willig anschmiegt.



Elfenbein - Kasten aus Syrien

Die nebenstehende Vitrine enthält vorwiegend syrische Keramik. Unter diesen syrischen Stücken — die sich von den persischen durch eine etwas größere Bodenständigkeit unterscheiden und dadurch in ihrer Ausführung nicht so sehr das ausschließliche Streben nach delikater Feinheit zeigen — sind besonders die zwei flachen Schalen mit ihrem straffen Kontur, der abgetönten Färbung und dem diskreten Muster hervorzuheben; dann die vier Eckgefäße, besonders die grüne Vase mit den schwarzen Längsstreifen vorne rechts, und die aufs feinste in eine Art schwarzen Pfauenaugen-Musters eingehüllte kleine blaue Vase hinten links. Die Rakka-Schale an der vorderen Langseite ist durch die Üppigkeit ihres Musters bei feiner und freier Zeichnung bemerkenswert.

In der letzten freistehenden Vitrine beim Fenster ist eine Sammlung syrischer Gläser aus dem 14. Jahrhundert ausgestellt, die in Südrußland gefunden wurden. Manche lassen in ihrer guten Erhaltung noch erkennen, daß man verstanden hat,

auch diese einfachen Glasbecher durch Emailmalerei, rote Farbenmuster und namentlich durch Vergoldung zu schimmernden Prunkgefäßen zu machen (vgl. Abbild. S. 84).

Im ersten Wandschrank stehen u. a. bemalte und geschnitzte Elfenbeinkasten aus dem 11. bis 13. Jahrhundert, hauptsächlich sarazenischen Ursprungs, sowie einige reich geschnitzte Hörner. Die Elfenbeinkasten sind zumeist aus dünnen Täfelchen gebaut, die durch Bronzeklammern und Scharniere zusammengehalten werden. Die Muster sind in leichter, freier Strichführung und mit Farbenfüllung aufgesetzt. An dem schönen Kasten links (vgl. Abb. S. 87) wechseln im unteren Teile rankengefüllte Kreise mit freistehenden Tieren; den Rand des Deckels umzieht ein Schriftfries, während sich an der Deckelschräge die untere Musterung wiederholt. Das Ganze ist sowohl dem Material und der Technik, wie auch der frühen Entstehungszeit entsprechend noch ziemlich locker gefüllt, die Fläche noch nicht in kontinuierlicher Bindung übersponnen. — Handelt es sich um starkwandige Kasten oder um Hörner, so wird das Gerät durch Schnitzerei verziert. Der gebundeneren Technik entspricht dabei eine robustere Linienführung und ein dichteres Ineinandergreifen der Schmuckformen. —

In der Vitrine an der Mitte der Langwand sind für einige Zeit mehrere prachtvolle emaillierte und vergoldete syrische Glasgefäße, darunter vier Moschelampen als Leihgaben aufgenommen.

Durch den Nebensaal hindurch und dann links durch eine der beiden Türen gelangt man in den Brunnensaal.

Gewebe und Fayencen

Saal 4

Der Raum ist durch drei in der Mittelachse aufgestellte italienische Brunnen (Pozzi) in zwei Hälften geteilt. Rechts sind die altchristlich-koptischen Stoffe (ca. 400—800 n. Chr.) ausgestellt; links findet man in einer Reihe freistehender Ständer

arabische Stoffe und Seidenwebereien, zum Teil von hoher Feinheit in Muster und Farbe. In einem Wandschrank und in vier freistehenden Vitrinen sind keramische Objekte verschiedener Provenienz, aus Ägypten (Fostat), Kleinasien (Milet und Priene), Syrien (Rakka), sowie manche andere Töpfereien und Stuckdekorationen ausgelegt. In einer pyramidenförmigen Vitrine befinden sich frühislamische Bronzegegenstände, die teilweise deutliche Anlehnung an die koptischen Geräte zeigen. Eine vollständig erhaltene, in die Wand eingebaute Nische aus farbigem Stein, Mosaik und Stuck (beim Eingang links) stammt aus einem samaritanischen Hause in Damaskus (um 1600). Sie gibt mit ihrem leicht einwärts gekrümmten Spitzbogen, der schweren oberen Dekoration und dem reichen Stalagmitengewölbe ein gutes Beispiel des Untektonischen, rein malerisch Stimmungshaften auch der großen Architektur des Islam.

An den Wänden hängen schließlich noch einige Teppiche persischer und kleinasiatischer Herkunft. Unter ihnen am Ende des Saales links ein langer, zwar später, aber im Muster interessanter Läufer-Teppich. Er gibt ein gutes Beispiel dafür, wie im 17. bis 18. Jahrhundert die ehemals doch so reich und üppig gefüllten Palmetten zu völliger Magerkeit zurückgebildet sind, andrerseits aber durch die gänzlich durchgedrungene Geometrisierung ihrer Form ein sehr dankbares und verwendbares Muster abgeben. Sie fügen sich gut in die Fläche, reihen sich leicht aneinander und ersetzen oft durch ihre Beweglichkeit, die leichtere Technik und das minder Anspruchsvolle ihres Gehabens, was sie an malerischer Kraft und Schönheit verloren haben.



Goldener Anhänger aus Vorderasien




Dekadrachmon von Syracus

Das Münzkabinett

Die beiden Säle 15 und 16 enthalten die Schausammlung des Münzkabinetts. Mit den ersten Anfängen auf den pracht- und kunstliebenden Kurfürsten Joachim II. zurückreichend, wesentlich gefördert durch den großen Kurfürsten und auch von Friedrich dem Großen gepflegt, sind seine Bestände doch erst seit dem großen politischen Wandel des vergangenen Jahrhunderts in moderner systematischer Weise durch den Ankauf zahlreicher großer Privatsammlungen und beständige Einzelerwerbungen fortgebildet. Zur Zeit etwa 310000 Originale an Münzen, Medaillen und Siegelstempeln vereinigend, in gleicher Weise wie durch die Quantität, so auch durch die Qualität der Objekte ausgezeichnet, wetteifern sie durchaus mit den in London und Paris geborgenen Schätzen. Die einzig dastehende Ausbildung der griechischen Reihen, die für immer die hervorragendsten Leistungen der glyptischen Kunst in sich schließen, gleicht das Zurückbleiben der römischen hinlänglich aus. Die wohl an Kunstwert, aber nicht an geschichtlicher Bedeutung hinter den griechischen zurückstehenden, ungefähr in gleicher Zahl zusammengebrachten deutschen Münzen sind freilich noch weit entfernt von dem zu erstrebenden Ziel, finden

aber dennoch in keiner zweiten Sammlung eine irgendwie zu vergleichende Vertretung. Die Reihen der außerdeutschen mittelalterlichen und neuzeitlichen Münzen wollen zwar nicht mit den einzelnen nationalen Sammlungen in Wettbewerb treten, dürften aber nur von diesen auf ihren eigenen Gebieten übertroffen werden. Wiederum nimmt mit allen die orientalische Sammlung den Vergleich auf, die ebenso reich an mohammedanischen wie an indischen Münzen ist; und allbekannt ist der Reichtum an Medaillen, namentlich der Renaissance, italienischen wie deutschen, sowie an Siegelstempeln vom 12. bis in das 17. Jahrhundert hinein.

Diese gesamten Schätze gleichzeitig oder in einem dauernden Wechsel zur allgemeinen Schau zu stellen, ist technisch unmöglich und würde auch kaum ein williges Publikum finden. Aber bei aller Exklusivität der numismatischen Wissenschaft würde es ebenso verkehrt sein, auf jede Schaustellung zu verzichten; auch beraubt eine Vertretung der Originale durch noch so gelungene Kopien jede derartige Veranstaltung aller intimen Reize und aller belebenden Wirkung. Die hier zur Schau gestellte Auswahl von Originalen, die etwa den dreißigsten Teil der Sammlung umfaßt, wie sie an keinem zweiten Orte geboten wird, gestattet aber nicht nur eine Übersicht über das ganze Gebiet, sondern vereinigt auch aus allen Reihen die künstlerisch hervorragendsten, geschichtlich merkwürdigsten und durch besondere Seltenheit ausgezeichneten Stücke. Und nirgend dürften auf solch engem Raume zusammengedrängt gleich zahlreiche Zeugen der hervorragendsten geschichtlichen Ereignisse und gesichertere Reliquien der Helden aller Zeiten und Völker vereinigt sein, wie sie hier von Crösus bis auf Wilhelm d. Gr. vorliegen, nirgend auch eine geschlossenere Abfolge aller Kunstentwicklung geboten werden.

Saal 15
Sch. 1

Die ältesten Stücke, welche zugleich die Studien- und die Schausammlung eröffnen, sind die ägyptischen Kupferringe aus

den Funden von Abusir el Malq, eine Form des Geldes, die nicht nur in Afrika bis in späte Zeiten sich erhalten hat, sondern auch weithin über Europa verbreitet gewesen ist, und selbst in unsern alten Epen noch anklingt. Der neben ihnen liegende Ziegelstein aus der Mitte des dritten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung, bei Abu Surab gefunden, wird durch seine Aufschrift als das Gewicht von 40 Geldringen bezeichnet. Leider finden aus der Folgezeit weder die troischen Silbertalente, noch die großen Barren aus der Zeit des Königs Minos, noch die eisernen Oboloi aus dem Heraion von Argos eine Vertretung, so daß eine Lücke von 2000 Jahren jene Ringe von den silbernen Gußkönigen trennt, die zusammen mit griechischen Münzen des 7. bis 5. Jahrhunderts in Unterägypten gefunden sind. Sie führen eine gleichfalls weitverbreitete Geldart ein, die auch das deutsche Mittelalter hindurch bis zur Talerprägung gang und gebe und im Südosten Asiens bis auf die Gegenwart im Gebrauch gewesen ist. Die völlig formlosen Kupferstücke (aes rude) von Vicarello und Orvieto haben in Italien bis ins vierte Jahrhundert v. Chr. als Zahlmittel gedient. Als ihre Nachfolger können in gewissem Sinne die schweren bildgeschmückten Barren (aes signatum) gelten, die mit den griechischen Gebilden des Dreizacks und Caduceus, des Rindes, des Pegasus und Adlers unter allen allein einen Kunstwert besitzen.

Sch. 2 Die ältesten Münzen mit gewährleistetem Gehalt und Gewicht sind im Ablauf des 7. Jahrhunderts aus den Gold und Silber vermischt (Elektron) führenden Bodenschätzen Lydiens an den Grenzen der griechischen Welt geprägt; bald darauf die ältesten Silbermünzen in Aegina, mit dem Bilde der Schildkröte geschmückt, und von Crösus die ersten Münzen aus reinem Gold mit den gegeneinander gerichteten Köpfen eines Löwen und eines Stieres ausgegeben. Die Lebhaftigkeit und Vielgestaltigkeit aller griechischen Entwicklung hat dann in dem knappen Zeitraume weniger Jahrhunderte zu einer beispiellosen Fülle ver-

schiedener Münzen geführt, und der alle Lebensäußerungen durchdringende Kunstgeist hat sie zu den schönsten schlechthin erhoben. Schon die ältesten Gepräge mit dem durch die Unvollkommenheit der Technik geforderten vertieften Viereck auf der Kehrseite entwickeln einen Reichtum prächtiger Tiergestalten und Pflanzen, die die Geltung von Wappendarstellungen haben, und unter den jüngeren zählen viele zu den besten Leistungen der archaischen Kunst, wie sie bis in die Zeit der Perserkriege herrschend war: die incusen Stiere der unteritalienischen Städte Siris und Pyxus oder Sybaris, die Ähren und Heuschrecken von Metapont, die Ochsengespanne und Reiter der macedonischen Könige und auch der Pallaskopf der alten athenischen Münzen, der erst in der Erstarrung der Folgezeit den ursprünglichen Reiz verliert. Das stattlichste von allen ist das Demareteion, das Zehndrachmenstück, das Demarete, die Gattin des Königs Gelon I. von Syrakus (485-478), aus dem Erlös des ihr geweihten goldenen Kranzes hat prägen lassen anläßlich der Zurückweisung der Karthager, gleich ausgezeichnet durch das siegreiche Zweigespann wie den von Delphinen umspielten Kopf der bekränzten Nymphe (Abb. S. 90). Das allgemeinste Interesse aber wird stets das Didrachmon des Themistocles an sich fesseln, der aus Athen verbannt, vom Perserkönig eine Herrschaft in dem ionischen Magnesia erhalten hat. Vollends hat die Blütezeit des Griechentums bis auf die Überwindung der Kleinstaaterei durch die macedonische Königsmacht alle Landschaften mit den herrlichsten Geprägen geradezu überschüttet. Voran stehen auch unter diesen die Prachtstücke der über die Athener siegreichen Syracusaner, die älteren Tetradrachmen und die jüngeren Dekadrachmen mit den reizvollen Köpfen der Arethusa und den

Sch. 3




Goldstater von Tarent

von der Nike begrüßten Viergespannen und alle die Meisterwerke der Kimon, Euainetos, Eukleidas, Eumenes u. a., die im stolzen Bewußtsein ihrer Kunstleistung ihre Namen auf ihren Schöpfungen verewigt haben. Aber mit ihnen streiten um die Palme nicht nur die Agrigentiner Münzen mit den beiden Adlern über dem Hasen, die von Naxus mit dem bärtigen Kopf des Dionysos und dem hockenden Satyr, die von Segesta mit dem Jäger, auch die unteritalischen Münzen stehen auf gleicher Höhe: die von Thurii mit dem Pallaskopf und Stier, die von Heraclea mit dem löwenwürgenden Herakles und namentlich die Tarentiner mit den stets wechselnden Darstellungen des Eponymos Taras, unter denen die ansprechendste ihn vor seinem Vater Poseidon stehend wiedergibt, mit flehend erhobenen Händen gleich der schönen Bronzestatue des betenden Knaben (vgl. Abbild. S. 93). Auf der griechischen Halbinsel bezeugen der Hermeskopf von Aenus, das in Vorderansicht sich bietende Antlitz des Apollo auf den Münzen von Amphipolis, die Hydra von Stymphalus, der Pan der Arkadier und die Köpfe des Zeus, der Hera und der Olympia sowie die Adler auf den elischen Münzen eine gleiche Höhe der Münzkunst. Unter den Inselmünzen ragen hervor die rhodischen mit ihrem Helioskopf und die von Cnossus mit dem Bilde des sitzenden Minos, in dem kleinasiatischen Küstengebiet rühmt Theodotus sich der Münzen von Clazomenae, die dem Apollokopf einen Schwan als Gegenbild geben, und an den fernen Gestaden des Schwarzen Meeres legen die Münzen von Panticapaeum Zeugnis ab von dem griechischen Kunstvermögen.

Sch. 4 u. 5 Das Auftreten Alexanders des Großen stellt auch der Münzkunst neue Aufgaben: hat auch er selbst sich der überlieferten Götterbilder, der Köpfe des Herakles und der Pallas, des thronenden Zeus und der kränzenden Nike, für die in großen Massen geprägten Gold- wie Silbermünzen bedient, so ist doch alsbald nach seinem Tode sein eigenes Bild, als das eines Heros

durch das Ammonshorn ausgezeichnet, zum Münzbild erhoben, und sind schon die ersten Folger, vor allen andern Ptolemaeus I. Soter, zu dem eigenen Bildnis fortgeschritten. Die Fürstenporträts bilden die größte Leistung der hellenistischen Prägungen, und die Köpfe des ersten Seleucus, des Demetrius Poliorcetes, des Philetaerus von Pergamum oder der ägyptischen Berenice sind für alle Zeiten vorbildlich. Das in ihnen sich auswirkende Kunstvermögen überdauert auch die kraftstrotzende Diadochenzeit und erweist sich noch schaffenskräftig nach dem Erliegen der griechischen Monarchien und der Ausbreitung der römischen Weltmacht: das bezeugen die Köpfe des Quinctius Flamininus, des Überwinders Macedoniens, des Spartanerkönigs Nabis, des syracusanischen Tyrannen Hiero II., des Macedoniers Perseus, der Mithradatesdynastie. Es lebte auch noch nach dem Ende der griechischen Gold- und Silberprägung in den lokalen Kupfermünzen der Kaiserzeit und vermochte in den Bildnissen des Antinous sogar noch einen Idealtypus zu schaffen. Im übrigen aber besitzen diese Spätlinge noch ein besonderes Interesse durch ihre Wiedergabe berühmter Kunstwerke, wie des Zeus des Phidias in Olympia, der knidischen Aphrodite des Praxiteles, des farnesischen Stieres, hervorragender Bauten, wie des pergamenischen Altars, des athenischen Theaters und auch mythologischer und selbst biblischer Szenen, der Hero und des Leander, der Arche Noah.

Sch. 5

Die ältesten Münzen der mittelitalischen Völkerschaften, der Etrusker, Latiner und Osker, waren schwere gegossene Kupferstücke, deren verschiedene Nominale durch Zahlenreihen kenntlich gemacht, aber auch mit abweichenden Münzbildern ausgestattet waren, von einer zumeist derben und packenden Kunst, von der die Silensmaske des Asses von Hatria das schönste Beispiel bietet. Auch die Römer sind ihren Nachbarn darin gefolgt und haben sowohl in Rom selbst wie in dem eroberten Kampanien derartiges aes grave mit den Köpfen des Ianus und Iupiter, der Minerva,

Sch. 11





Sesterz des Vitellius

des Hercules, des Mercur und der Bellona hergestellt. Aber noch im 4. Jahrhundert sind sie, dem Verkehr mit den großgriechischen Städten Rechnung tragend, in Campanien zur Silberprägung übergegangen, und im Jahre 268 haben sie neben einer Abwandlung des Kupfergeldes auch die städtische Prägung der silbernen Denare und ihrer Teilstücke ins Werk gesetzt, die, zum Teil nach den Bildern als victoriati und bigati bezeichnet, von einer durchaus sauberen Technik sind, aber künstlerischer Eigenschaften entbehren. Ein Wandel trat erst ein, nachdem es den Münzbeamten gestattet wurde, nicht nur ihre Namen auf ihren Prägungen zu verewigen, sondern auch das Andenken ihrer Vorfahren zu feiern; denn nun erschienen die Bildnisse der sagenhaften Könige, eines Romulus, Numa und Ancus, der alten Helden der Republik, eines Brutus und Ahala, und geschichtliche Darstellungen, wie der Raub der Sabinerinnen, die Bestrafung der Tarpeia, die Gefangennahme des Iugurtha. Caesar war der erste, der sein eigenes Bild verwandte; ihm aber folgte sein Mörder Brutus nicht weniger als die Triumvirn, von denen Antonius dem seinen sowohl das Bild der Octavia wie der Cleopatra beifügte.

Sch. 8 Seit der monarchischen Neuordnung des Augustus war das fürstliche Bildnis ein wesentlicher Bestandteil nicht nur der kaiser-

ichen Gold- und Silberprägung, sondern auch der senatorischen Kupfermünzen, und wurde das Bildnisrecht von dem Princeps auf die Gattin, die Söhne und Töchter und sonstige Anverwandte ausgedehnt. Und wie bei dem ungemeinen Aufschwung der römischen Münzkunst das Bild des Augustus selbst eine bisher ungekannte Feinheit aufweist, so sind die Porträts langdauernd der größte Ruhmestitel der Kaisermünzen. Da tritt zunächst der Kopf des Agrippa dem des Kaisers gleichwertig zur Seite, fallen durch die zierliche Erfindung die Köpfe der Knaben des älteren Drusus in die Augen, hervorwachsend aus den verschränkten Füllhörnern, sind durch ihren Realismus ausgezeichnet die Brustbilder des Nero und Vitellius (vgl. Abbild. S. 96) und der ihnen im Imperium folgenden Flavier, ragen durch ihre eingehende Charakteristik und ausgeglichene Schönheit die Antlitze der großen Kaiser des zweiten Jahrhunderts hervor, eines Traian, Hadrian, Antoninus und vor allem der älteren Faustina und dann wieder des Caracalla, des jungen Prinzen wie des boshaften Tyrannen. Das gleiche gilt auch noch für die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts gegenüber Köpfen wie denen des in Köln residierenden Postumus, und erst gegen das Jahr 300 tritt ein Unvermögen ein, das die Bildniskunst im Schematismus enden läßt.



Aureus des Domitian: Trauernde Germanin

Kaum minder aber sind die Kaisermünzen ausgezeichnet durch die kehrseitigen Darstellungen, die im bunten Wechsel nicht nur die großen olympischen Götter, sondern auch die Numina der römischen Abstraktionen zur Darstellung bringen, und die Kriegs- und Friedenstaten der Kaiser, ihre Spiele und Spenden, ihre Bauten und gemeinnützigen Stiftungen feiern. Unter ihnen sind für uns am interessantesten die den Germanenkriegen und der Zerstörung Jerusalems geltenden Typen und hinterdrein die mit christlichen Emblemen ausgestatteten Stücke, die sich zuerst unter

Sch. 9 u. 10

Constantin d. Gr. und dem jüngern Licinius finden, ebenso merkwürdig wie selten das Bild der Stadt Trier auf dem Doppelsolidus Constantins, das auf viele Jahrhunderte vorbildlich gewirkt hat, und die Darstellung der Vermählung der Kaisertochter Eudoxia mit dem dritten Valentinian.



Denar Karls des Großen

dn. Karlus imp. aug. rex f(rancorum) et l(angobardorum)

Sch. 12

Um die Wende vom 5. zum 6. Jahrhundert bildet die Regierungszeit des Anastasius das Bindeglied zwischen dem antiken Römertum und dem mittelalterlichen Byzantinismus: zu den Gold- und Silbermünzen mit den altgewohnten Typen treten die großen Kupferstücke hinzu, deren Wertzeichen hier die Münzbilder verdrängen. Hinfort jeden geschichtlichen Charakters bar, haben die Verkehrsmünzen nicht einmal den großen Erfolgen Justinians Ausdruck verliehen, und erst die Verwendung des Kreuzes als Münztypus unter Heraclius läßt sich mit einem geschichtlichen Vorgang in Verbindung setzen, der Rückführung des hl. Kreuzes. Für lange Zeit bilden der Christuskopf der Goldmünzen Iustinians II. (705—711) und zweihundert Jahre später die Madonna auf den Münzen Constantins VII. den einzigen figürlichen Zuwachs, während in der Zwischenzeit und auch weiterhin vielfach mehrzeilige Aufschriften jedes Bildwerk von den Silbermünzen fernhalten.





Denar des Königs Offa v. Mercia

Die germanischen Völkerschaften, welche sich auf dem Gebiete des weströmischen Reiches niedergelassen, haben sich, wie sie sich römischer Münzarbeiter bedienten, mit ihren Prägungen den kaiserlichen Münzen vollständig angeschlossen. Doch macht sich nicht nur in dem hier nicht vertretenen Prunkstück

Theoderichs, sondern auch in den Kupfermünzen Theodahats ostgotische Eigenart geltend; entwickeln auch hinterdrein wie die Westgoten ebenso die Langobarden einen ihnen eigentümlichen Stil, und verschaffen diese in dem Erzengel Michael dem ersten Heiligen eine Darstellung auf ihren Münzen. Im auffallenden Gegensatz zu diesen ist die Münzkunst der Franken, so vortrefflich ihre Offizinen in Marseille und Vienne die kaiserlichen Münzen von Constantinopel nachzuschneiden verstanden, und so stattlich die Solidi auftraten, mit denen Theodebert I. den Kaisern trotzte, jäh von Stufe zu Stufe in völlige Barbarei versunken. Von einer selbständigen kunstgerechten Prägeweise kann bei ihnen die Rede sein erst nach der Reform Karls des Großen, doch hat sich bei dieser wohl unter dem Einfluß der handelsmächtigen mohammedanischen Nachbarstaaten und ihren stattlichen Dirhems mit der Durchsetzung einer rein staatlichen gewichtigen Silbermünze der Verzicht auf jeden figürlichen Schmuck und die Beschränkung auf saubere Aufschriften verbunden. Die Pflege, die der große Frankenherrscher der Kunst widmete, hat erst nach der Erneuerung des Kaisertums Ausdruck gefunden auf den seltenen Denaren mit dem kaiserlichen Brustbild (vgl. Abbild. S. 98), das, vielleicht beeinflußt durch die schönen Gepräge des Königs Offa von Mercia (vgl. Abbild. S. 98) und unzweifelhaft als Porträt gemeint, auf den besten Stücken unverkennbar an die berühmte Reiterstatuette des Metzer Domes anklingt, trotzdem aber in seinem Kunstwert weit zurücksteht hinter dem goldenen Prachtstück Ludwig des Frommen mit der Bezeichnung des kehrseitigen Kreuzes als munus divinum.





König Heinrich IV. und Bertha
Duisburger Hochzeitspfennig

Bei dem Zerfall des Frankenreiches und dem Niedergang des Karolingergeschlechts sank auch die Münzkunst allgemein in *Sch. 14*

den weiten Gebieten. Die Ottonen haben ihr dann in den bisher münzarmen deutschen Gauen zuerst einen neuen Aufschwung und den deutschen Münzen auf Jahrhunderte den Vorrang vor den französischen und italienischen gebracht. Kaiser Otto der Große selbst und die gewaltigsten unter seinen Nachfolgern, Konrad II. und Heinrich III., sowie die beiden Knaben auf dem deutschen Throne, Otto III. und Heinrich IV. (vgl. Abbild. S. 99) und von den Großen des Reiches namentlich der lothringische Pfalzgraf Heinrich treten uns in durchaus individueller Wiedergabe auf einigen Denaren entgegen. Unschwer zu erkennen sind auch unter den Darstellungen der Kehrseiten die Porta nigra zu Trier und das Marienmünster zu Aachen und ebenso die Vereinigung des Rheins und der Mosel vor Coblenz, so daß auch in dieser Richtung die Beschränkung auf typische Darstellung überwunden ist. Dazu treten diesen alsbald nach byzantinischem Vorbild ideale Gestaltungen zur Seite, unter ihnen der Christuskopf der Abtei Prüm, die Madonna namentlich des Bistums Speier, und zahlreiche Heiligen, am wirkungsvollsten der Protomartyr Stephanus in Metz und Halberstadt, die heilige Helena in getreuer Nachbildung ihrer eigenen Münzen in Worms erscheinen, andererseits die antike Darstellungen wieder aufnehmende „imago sancte Colonie" und mannigfache architektonische Gebilde. Aber auch geschichtliche Vorgänge haben bisweilen eine Verkörperung in den Geprägen erfahren; auf den böhmischen Pfennigen sind sie mit der Zeit sogar zur Regel geworden.

Sch. 15 Der dreißigjährige Krieg zur Zeit Heinrichs IV. hat dem ein Ende gemacht, und erst nach geraumer Zeit hat die Glanzzeit der Hohenstaufen auch eine neue Blüte der Münzkunst heraufgeführt. Beredtes Zeugnis legen für sie zunächst die Denare der Kaiser Friedrichs I. und Heinrichs VI. von Dortmund, Duisburg, Aachen, Kalsmunt und Frankfurt ab. Ihnen zur Seite stehen die Gepräge der Kölner Erzbischöfe aus ihrer alten

Kathedralstadt sowohl wie aus den neugewonnenen westfälischen Marktflecken, die abwechslungsreichen Typen der Lütticher Bischöfe und Pröbste, die Denare des goldenen Mainz und nicht wenige Pfennige kleinerer weltlicher Herren, die in immer wachsender Zahl sich das Münzrecht anmaßten und zunächst nach kaiserlichem Vorbild prägten, hinterdrein aber vielfach Beischläge zu den englischen Sterlingen ausgaben. Eine größere Kunstentfaltung als diese kleinen dicken, zweiseitig geprägten Denare ermöglichten indessen die kurz vor der Mitte des 12. Jahrhunderts rings um den Harz auftretenden und sich schnell weiter verbreitenden einseitigen Hohlprägungen mit ihren großen Schrötlingen. Große Reihen dieser Bracteaten, die infolge des Zusammenwirkens ihrer eigenen Zerbrechlichkeit, der besonders in Mitteldeutschland starken Zersplitterung des Münzrechts, sowie der in fiskalischer Absicht schnell sich wiederholenden Verrufung und Erneuerung, vor allen übrigen Pfennigen besonders mannigfaltig sind, können vollberechtigten Anspruch auf Kunstwertung machen, und nicht wenige zählen zu den schönsten Denkmälern der Epoche überhaupt. Die stattlichsten von allen sind die Mühlhauser Reiterpfennige des Kaisers Friedrich I. selbst, doch geben ihnen weder seine Saalfelder noch die Wetterauer Pfennige mit dem thronenden Kaiser etwas nach an Feinheit der Ausführung. Mit ihnen wetteifern nicht nur die Eisenacher Reiterpfennige der Thüringer Landgrafen, sondern auch die Bracteaten Albrechts des Bären mit dem Bilde seiner Gattin, Heinrichs des Löwen Thronpfennige vom Jahre 1160, die ältesten Leipziger Pfennige des Markgrafen Otto und die Torgauer Ulrichs von Wettin. Auch die

Sch. 16



Hohlpfennig des Burchard v. Falkenstein




Augustalis des Kaisers Friedrich II (imp. rom. cesar aug-fridericus)

zahlreichen Pfennige des Erzbischofs Wigmann halleschen und magdeburgischen Ursprungs und die Erfurter der Mainzer Erzbischöfe, die Prägungen der Bischöfe von Halberstadt, Merseburg und Naumburg und namentlich der Äbtissinnen von Nordhausen und Quedlinburg sind ausgezeichnete Schöpfungen der Prägekunst. Bei der Wiedergabe ganzer Figuren kann natürlich trotz der größeren Bildfläche von irgend einer Individualisierung nicht die Rede sein, aber das Typische gelangt bis zur Vollendung, und zwar noch mehr wie bei den menschlichen Figuren in den Adlern und Falken der Herren von Arnstein und Falkenstein, (vgl. Abbild. S. 101) wie sie der berühmte Fund von Freckleben geliefert hat. Aber so schnell der Aufstieg zur Höhe, so kurz ist auch das Verweilen auf ihr gewesen: schon der Thronstreit zwischen Philipp von Schwaben und dem Welfen Otto ist von einem merklichen Sinken der Münzen begleitet; vollends stehen die Bracteaten vom Ausgang Friedrichs II. weit zurück, von den kunstlosen Gebilden der weiteren Folgezeit gar nicht zu reden.

Sch. 13 Die Hohenstaufenzeit hat auch den Münzen Italiens von neuem ein stattliches Aussehen gebracht: in den in schwerem Kampfe gegen die Kaisermacht erstarkenden lombardischen Städten handelte es sich freilich zunächst nur um Wahrhaftigkeit und saubere Prägung, die bei ihrer Beschränkung auf Schriftzeilen keine Geltung als Kunstleistung beanspruchten; aber unmittelbar nach der Jahrhundertwende ließ der vierte Kreuzzug in Venedig die ersten Großpfennige (Matapan) entstehen mit dem byzantinischen Mustern entlehnten Bilde des thronenden Heilandes. Vollends hat Kaiser Friedrich II. in seinem unteritalischen Erbreiche, das ja auch unter seinen normannischen

Vorfahren aus alter Überlieferung gutes Geld besessen, im Jahre 1232 in Brindisi in seinen Augustalen eine geradezu vorbildliche Goldmünze ge-




Chaise d'or
des Königs Philipp VI. von Frankreich

schaffen, die mit dem kaiserlichen Brustbild wie mit dem Adler der Kehrseite ein erstes Aufleuchten der Renaissance bezeugen (vgl. Abbild. S. 102). Die zwanzig Jahre darauf entstehenden und schnell die Geltung als Weltmünze erringenden Florene zeigen jedoch nichts mehr von einer Befruchtung durch die Antike; der Regalis des Königs Karl von Anjou, der mit seiner Büste die einzige Nachahmung des Augustalis bildet, bleibt in einem weiten Abstande hinter jenem zurück, und seine jüngeren Gold- und Silbermünzen atmen mit ihrer zierlichen Darstellung des englischen Grußes einen neuen französischen Geist.

Und nun tragen die französischen Goldmünzen, die von Karls älterem Bruder, dem heiligen Ludwig, 1266 zuerst ins Werk gesetzt sind, mehrere Menschenalter hindurch den Preis eigenartiger Schönheit davon. Da sie die kleinen Florenen um das Doppelte mit ihrer Bildfläche übertreffen und ganzen Figuren genügenden Raum bieten, sind sie mit ihrem reichen Beiwerk als die prächtigsten Vertreter der gotischen Kunst anzuerkennen, mögen sie nun das Lamm Gottes (agnel d'or) oder den König auf prächtigem Throne sitzend zeigen (chaise d'or), wie er die Linke auf den Lilienschild stützt (écu d'or), zu den Füßen zwei Löwen lagern, oder wie er ruhig dasteht (franc à pied), von einem Baldachin beschattet (pavillon d'or), oder endlich zu Roß einhersprengt (franc à cheval). Kein Wunder, daß nicht nur die

Sch. 18



Teston Johanns II. Bentivoglio, Herrn von Bologna

wenigen Barone, denen das Haus Capet das Münzrecht noch nicht abgerungen, sondern auch die unabhängigen Herren des französischen Südens dem nacheiferten und bisweilen gleich dem Schwarzen Prinzen in Poitou mit eigenen Erfindungen hervortraten, und daß auch jenseits der Grenzen Frankreichs die Landesherren der Niederlande und des Niederrheins, unter ihnen der Erzbischof Walram von Köln und Kaiser Ludwig der Baier, zu Beischlägen sich verstanden, während im übrigen der Floren im Reiche herrschte und sich aus ihm der rheinische Goldgulden entwickelte.

Münzgeschichtlich übertreffen diese goldenen Schilde an Bedeutung die gleichfalls vom h. Ludwig, dem Kreuzfahrer, in Nachbildung der moslimischen Dirhems geschaffenen Turnosen, die in Tours geprägten und nach ihm benannten ersten Groschen zu 12 Pfennigen. Sie haben mit ihrem schlichten Gepräge, dem alten Stadtzeichen und dem Palmettenkranze und doppelten Schriftreifen in Frankreich keine sonderliche künstlerische Fortbildung gefunden und sind gar bald von den durch sie hervorgerufenen niederdeutschen Groschen in den Schatten gestellt. Es ist ein ungemeiner Reichtum verschiedenartiger Typen, der ein halbes Jahrhundert später auf diesem münzrechtlich so stark zersplitterten Boden erwächst und in gleicher Weise sich figürlicher Darstellungen, Wappenbilder und Ornamente bedient. Da wetteifern die Hennegauer Halbgroschen mit dem Reiter und die Brabanter Löwengroschen mit den Adlergroschen des großen Balduin von Trier, die ältesten Kölner Turnosen des Walram von Jülich mit dem bischöflichen Brustbild, die des Wilhelm von Gennep mit dem stehenden Erzbischof oder Apostelfürsten Petrus, die herzoglich jülicher und bergischen Groschen mit

Sch. 17

dem stehenden König, die lothringer Plaquen, die holländischen Botdrager, die Utrechter Groten. Vor allen übrigen herauszuheben ist die




Teston des Herzogs Hercules I. von Ferrara

Anbetung der heiligen drei Könige, die auf den Groschen eines Wilhelm IV. von Jülich und Dietrich VIII. von Looz zur Darstellung gelangt ist. Dann kommt die bunte Reihe der rheinischen Weißgroschen oder Raderalbus, die der heraldischen Kunst für alle Zeit vorbildlich bleiben werden. Auch die übrigen deutschen Lande haben in den breiten Groschen, Schillingen, Batzen und Stübern trotz größerer Derbheit der Zeichnung manches künstlerisch zu wertende Stück geliefert.

Sch. 13

Heinrichs VII. des Luxemburgers Römerzug hat von neuem ansehnliche Silbermünzen in Mailand und Pisa entstehen lassen, die mit ihrem stolzen Adler an die Augustalen des großen Hohenstaufen gemahnen. Weit zurück hinter ihnen bleiben die kleinen Soldi, die sein Nachfolger Ludwig der Baier in Konkurrenz mit den Signoren von Mailand und Como hat prägen lassen. Dann aber waren es eben diese Signoren, die Heerführer und Gewalthaber der italienischen Städterepubliken, deren Prachtbedürfnis auch der Münzen sich bemächtigte und namentlich in der langen Reihe der mailänder Florenen und Groschen mit dem Schlangenwappen der Visconti sich ein glänzendes Denkmal schuf. Noch vor dem Ausgang des 14. Jahrhunderts trat in Oberitalien die neue Kunst der Renaissancemedaille auf, doch währte es geraume Zeit, bevor sie befruchtend auf die Münzkunst einwirkte; ja, erst nachdem man in Venedig unter dem Dogen Nicolo Tron (im Jahre 1471—73) zur Prägung

der großen Silbermünze im Werte eines Pfundes kleiner Pfennige sich entschlossen, das fürstliche Brustbild als Gepräge bestimmt hatte, und diese Liren und Testons sofort allgemeine Verbreitung fanden, trat die Verbindung ein, welche die Neuzeit des Münzwesens einleitend fünfzig Jahre hindurch seine schönsten Schöpfungen entstehen ließ und praktisch verwendbare Vorbilder noch für die Gegenwart schuf. Künstler wie Francia, Caradosso, Cavalli, Leone, Cellini, Poggini haben sich damals in den Dienst der Münzhäuser gestellt, und ein Zweifel kann nur darüber bestehen, ob den Brustbildern der Sforza, der Päpste Julius II., Clemens VII und Leo X., der Kaiser Maximilian I. und Karl V., des Königs Ludwig XII. von Frankreich, der Herzoge von Savoyen, eines Johann Bentivoglio, Ludwig von Saluzzo, der Herzoge von Ferrara und Markgrafen von Mantua und anderer mit ihrer monumentalen Schlichtheit der Preis zusteht oder den kehrseitigen Darstellungen der Geburt Christi, der heiligen drei Könige, der Flucht nach Ägypten, des im Tempel lehrenden Christusknaben, der Rettung Petri auf dem Meere, seiner Befreiung aus dem Gefängnis, der Peterskirche, der Taten des Herkules, der Heiligen und der Wappenbilder.



Matthaeus Lang, Erzb. von Salzburg
Doppeltaler mit der hl. Radiana 1521
(Vorderseite)

Münzgeschichtlich bedeutsamer war die Entwicklung, die sich gleichzeitig auf deutschem Boden vollzog. Die venetianische Lira fand nordwärts in den Alpen und den ihnen vorgelagerten süddeutschen Landschaften nicht nur weite Verbreitung und viel-

fache Nachahmung, sondern auch eine Steigerung in der Prägung einer groben Silbermünze im Werte eines Goldguldens. Der Guldengroschen, der nach einiger Zeit nach der besonders tätigen Münzschmiede in Joachimstal die Bezeichnung Taler erhielt, wurde nicht nur in wenigen Jahrzehnten im deutschen Reiche, sondern in der Folge unter mancherlei Abweichungen auch in allen übrigen europäischen Staaten die führende Münze. Diese neue Münzgattung war auch im Norden die Trägerin neuer Kunst, der das Porträt des Münzherrn gemeinhin als vornehmster Teil galt. Dem Brustbild des Erzherzogs Sigismund von Tirol, das den ersten Guldengroschen des Jahres 1484 ziert, reihte sich daher bald eine ausgewählte Gesellschaft an, unter denen die stehende Figur des Herzogs René II. von Lothringen von 1486, die Brustbilder der Friedrichs des Weisen, seines Oheims und Bruders von 1500, der Kopf und das Reiterbild Maximilians aus den Jahren 1506 und 1509, die Reiterbilder der Herzoge Ulrich von Württemberg und Johann II. von Cleve von 1507 und 1510, die Brustbilder des Salzburger Erzbischofs Matthaeus Lang und des Pfälzer Kurfürsten Friedrichs II. von 1522 als die Spitzen gelten können. Auch unter den Heiligendarstellungen sind gleichwertige Leistungen, wie die des h. Theodulos von Sitten (1501), der h. Hedwig in Marburg (1502), der h. Radiana in Salzburg (1522). Der nie zuvor so viel verwandte Reichsadler gewinnt in dieser Zeit seine klassische Gestalt.

Sch. 18



Matthaeus Lang, Erzb. von Salzburg
Doppeltaler mit der hl. Radiana 1521
(Kehrseite)




Julia Domna: Bronzemedaillon

Waren doch auch nicht nur Stempelschneider wie Beham und Ursenthaler in Hall in den Dienst der Münze gestellt, sondern auch Künstler wie Burgkmaier, Hans Krafft, Lucas Cranach und selbst Albrecht Dürer bisweilen für für sie tätig.

Die Schwierigkeiten, welche die Herstellung dieser großen Stücke hat, haben bald zu einer besonders gepflegten Ausbildung der Prägetechnik geführt. Bereits vor der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts ist in Augsburg das erste Druckwerk aufgestellt, das in unaufhaltsamer Verbreitung den handwerklichen Betrieb der Prägung überall ersetzt hat und in steter Verbesserung zu den Präzisionsmaschinen der Gegenwart fortgebildet ist. Einseitig den Forderungen des Verkehrs dienend, hat dieser Maschinenbetrieb den Kunstwert der Prägungen fast durchgehend stark vernachlässigt. Nur wo sich der Sammelsport oder andere besondere Interessen der Münzherren geltend gemacht haben, ist es noch zu künstlerischen Leistungen gekommen. Sie galten bald dem charakteristischen Ausarbeiten der Porträts, bald allegorischen Darstellungen oder bildlichen Darstellungen der prägenden Städte und bringen die Abfolge der verschiedensten Kunststile, des Barock, Zopf, Rokoko und Klassizismus zum Ausdruck.

Aller Münzprägung liegt vorauf und in das 7. oder 8. vorchristliche Jahrhundert reicht hinauf die am Vansee in Armenien gefundene Goldplatte der vorderasiatischen Abteilung, die in Punzenarbeit eine thronende Frau in Unterredung mit einer vor ihr stehenden zeigt und ein Schmuck- und Ehrenmedaillon einer chaldischen Fürstin gewesen sein wird; eine Einzelerscheinung in der gesamten auf uns gekommenen Hinterlassenschaft der alten asiatischen Kulturen. Auch besitzen wir kein griechisches Stück, das als Medaille zu bezeichnen wäre, wenn schon einige der hervorragendsten Münzen mit dem Geldzweck zugleich die Absicht persönlicher Ehrung und geschichtlicher Erinnerung verbinden. Erst das römische Kaisertum hat sich die regelmäßige Ausgabe von Schaustücken angelegen sein lassen, die trotz der Wahrung des Münzfußes in den Gold- und Silberprägungen Geldzwecken nicht gedient, sondern in der ersten Zeit nur zu Geschenken verwendet, späterhin die Geltung als Auszeichnungen im Sinne der Verdienstmedaillen und Orden der Neuzeit erlangt und als solche bis in das sechste Jahrhundert und darüber hinaus sich gehalten haben. Indem sie mit ihren größeren Flächen dem Künstler größere Freiheit gewähren, und durch ihre Bestimmung ihn zu außergewöhnlichen Leistungen drängen, bieten diese Medaillons mit ihren wechselvollen reichen kehrseitigen Darstellungen wie den ausgezeichneten Porträts die Blüte aller römischen Prägekunst, bis auch hier im 4. Jahrhundert der Verfall eintritt. Charakte-



König Heinrich I: Silberne Mantelschließe

ristisch ist dabei die Beschränkung des Bildnisrechts auf das kaiserliche Haus, die auch auf den großen goldenen Preismedaillons des 3. Jahrhunderts aus den Funden von Abukir und Xanthos nur eine scheinbare Durchbrechung gefunden hat in den Porträts Alexander des Großen und seiner Eltern.

Saal 16 u. 39

Mannigfache Nachahmung haben die spätrömischen Medaillons gefunden bei den germanischen Stämmen der Völkerwanderungszeit in den nordischen Goldmedaillons, als deren letzten Ausläufer wir die silberne Fibel anzusprechen haben, die, von einem breiten Silberfiligranrand umgeben, das Bild des deutschen Königs Heinrich I. bietet. In gleicher Weise ist auf griechische Anregung das Schaustück seines Zeitgenossen el Muqtadir billah zurückzuführen, des leichtsinnigen abbasidischen Khalifen, der sich entgegen dem Bilderverbote des Koran als Lautenspieler und mit dem Weinbecher in der Hand hat darstellen lassen.



el Muqtadir billah silberne Medaille

Offenkundig ist die unmittelbare Vorbildlichkeit der römischen Kaisermedaillons für das Bronzestück, das Franz von Carrara als erster nach jahrhundertlanger Unterbrechung zur Verherrlichung der Eroberung von Padua im Jahre 1390 hat prägen lassen, in der Tracht und Haltung der alten Imperatoren das eigene Brustbild bietend. Auch die ältesten Gußmedaillen mit den Bildnissen der Kaiser Constantin und Heraclius, die durch die Inventare des Herzogs von Berry noch für die letzten Jahre des 14. Jahrhunderts bezeugt sind, werden antiken Reminiszenzen ihre Gestaltung verdanken. Und schließlich dürfte es nicht ein leeres Spiel des Zufalls sein, daß Antonio Pisano den im Jahre 1438 zum Konzil nach Ferrara ziehenden Griechenkaiser Johann VIII. Palaeologus als ersten auf einer Medaille dargestellt hat.

Sch. 11

In Pisanello ist der Medaillenkunst zugleich ihr Neuschöpfer *Sch. 1* und größter Vertreter entstanden, gleich ausgezeichnet durch die monumentale Ruhe und Großzügigkeit der Bildnisse der italienischen Fürsten, der Malatesta, Este, Sforza, Gonzaga und des Königs Alfons von Neapel, ihrer Kriegsleute, ihrer Gelehrten, ihrer Frauen, durch die phantasiereiche Erfindung und reizvolle Ausbildung der Embleme und Symbole: des am Kruzifix niederknienden Ritters, des den Hochzeitssang lernenden Löwen, der das flüchtige Einhorn schützenden Jungfrau, des in königlicher Freigebigkeit den Geiern das erjagte Wild preisgebenden Adlers, gleich ausgezeichnet auch durch die schöne Gestaltung der Inschriften und die vollendete Gußtechnik. Als sein Nachfolger, wenn nicht als Schüler hat Matteo de Pastis zu gelten, der mit dem Meister selbst in Wettbewerb getreten ist in der Darstellung des Sigismondo Malatesta, neben ihm selbst auch der Isotta von Rimini, der Geliebten des ruchlosen Tyrannen, seine Kunst geweiht und gleich den Porträts auch die kehrseitigen Gebilde des Tempels und des Elefanten groß zu gestalten vermocht hat. Gelegentlich den einen und den andern benutzend steht Sperandio hinter beiden nicht nur mit seinen unschönen und unverständlichen Allegorien, sondern zumeist auch als Porträtist zurück, ist aber trotzdem von allen Teilen der Gesellschaft, Künstlern und Gelehrten, Kriegsleuten und Staatsmännern, Geistlichen und Fürsten in gleicher Weise beschäftigt, als einer der fruchtbarsten aller Medailleure des Quattrocento zu bezeichnen.

Ihm gleichzeitig hat in Venedig als erster mit seinem Namen zeichnender Künstler Guidizzani die treffliche Medaille auf den Colleoni geschaffen, den berühmten Truppenführer der Republik. Gefälliger in seinen Werken hat Boldu im Anschluß an die Antike das Bild des Kaisers Caracalla erneuert und ihm ein Selbstporträt zur Seite gestellt, mit dem er in ganz modernem Sinne die elegische Gruppe zweier über einen Schädel weh-

klagenden Putten vereinigt hat. Aus dem großen Wettbewerb, zu dem der Sultan Mohamed II. die Künstler Italiens aufgeboten und an dem auch der Maler Gentile Bellini beteiligt gewesen, ist vor allen der sonst ganz unbekannte Constanzo mit seiner großen Reitermedaille erfolgreich hervorgegangen, einem der hervorragendsten Meisterwerke der italienischen Medaillenkunst, Das kunstliebende Geschlecht der Gonzaga dankt dem



Malatesta Novellus
Kehrseite der Medaille des A. Pisano

Melioli und Talpa einige ausgezeichnete Porträtstücke. Mit dem vortrefflichen Kopfe des Constanzo Sforza, des Herrn von Pesaro, erweist sich Enzola als ein glücklicher Jünger des Pisano, während die Kehrseiten seiner Werke den ursprünglichen Siegelstecher kennzeichnen. Ein tüchtiger Könner ist auch Clemens Urbinas, wie das Brustbild seines Landesherrn, des Friedrich von Montefeltre zeigt, den er in der rhyth-

mischen Umschrift als einen neuen Caesar und Scipio feiert, Krieg und Frieden den Völkern bringend.

Keine Stadt aber hat sich medaillenfreundlicher bewährt als Florenz, wo zuerst der Freund der Medici, Bertoldo di Giovanni, auch ein Verherrlicher des Osmanensultans (vgl. Abbild. S. 114 u. 115) und zugleich der Schöpfer der ersten Medaille auf einen deutschen Kaiser, den auf seiner Romfahrt begriffenen *Sch. 2*



Sperandio:
Medaille auf Giovanni Lanfredini

Friedrich III., in einer Arbeit von demselben flachen Relief den „luctus publicus" um das Opfer der Verschwörung der Pazzi, den Giuliano de'Medici, zum Ausdruck brachte und den Lorenzo als „salus publica" feierte. Nach ihm hat Niccolo di Forzore Spinelli, genannt Niccolo Fiorentino, in seinen zahlreichen Medaillen einen derb packenden, nichts verschönenden aber großzügigen Realismus ausgebildet. Neben dem kraftstrotzenden Kopfe des

großen Bastard von Burgund beansprucht die monumentale Wiedergabe der Mediceer das vornehmlichste Interesse: des großen Lorenzo, seines Bruders Giuliano und des Kardinals Giovanni, des spätern Papstes Leo X.; hinter diesen bleiben jedoch die Medaillen auf die Tornabuoni, Albizzi, Strozzi u.a. keineswegs zurück und haben seine Frauenköpfe besonderen Reiz. Hervorzuheben bleibt das Bildnis des Buße predigenden Savanarola.

Die älteste Papstmedaille gilt dem wahrscheinlich kurz vor ihrer Herstellung verstorbenen Nicolaus V. und stammt von der Hand des Guazzalotti, eines florentiner Geistlichen, der auch seine Nachfolger Pius II. und Sixtus IV. und den Herzog Alfons von Calabrien, den siegreichen Sohn des Königs Ferdinand, gefeiert hat. Am päpstlichen Hofe ist Cristoforo da Geremia, dessen Hauptwerk dem Ruhme des Königs Alfons I. von Neapel galt, und vor dem Ende des Jahrhunderts Lysippus tätig gewesen, während Candida, aus einem neapolitanischen Adelsgeschlecht entsprossen und wie jener ein päpstlicher Notar, seine Kunst auch nördlich der Alpen nutzbar gemacht hat. Zunächst im Dienste des burgundischen Hofes unter andern der Schöpfer der Schaumünze auf die Hochzeit des Erzherzogs Maximilian und der Herzogin Maria im Jahre 1477 ist er hinterdrein zu dem feindlichen Hofe in Paris übergetreten und hat er den König Franz I. und die Seinen in Medaillen verewigt. Alexanders VI. Krönungsmedaille aus dem Jahre 1492 wird dem Francia zugeschrieben, dessen Hauptstück (wenn

Sch. 3



Bertoldo di Giovanni: Mahomet-Medaille (Vorderseite) 1/4 der natürlichen Größe

ihm mit Recht beigelegt) das Bild des Kardinals Alidosi und auf der Kehrseite den blitzführenden Zeus im Adlergespann zeigt, und für den Papst Julius II. arbeitet vereinzelt auch Caradosso, der in Mailand neben dem Medaillenguß das Schneiden der Münzstempel versah und die letzten Glieder des Herzogshauses der Sforza in seinen Schöpfungen wirkungsvoll wiedergab. Eine Medaille auf Julius II. hat auch G. Cristoforo Romano geschaffen, dessen Bildnis der Lucrezia Borgia im Verein mit dem ihm beigegebenen gefesselten Amor zu den liebenswürdigsten Werken der Zeit gehört (vgl. Abbild. S. 116 u. 117).

Gleichzeitig haben die Gonzaga von Mantua in Antico (Pier Ilario Bonacolsi) einen tüchtigen Medaillenkünstler gefunden und in Cavallo einen Stempelschneider, den Maximilian für Hall in Tirol zu gewinnen wußte und durch den er sein und der Bianca Sforza Doppelporträt anfertigen ließ. Je kleiner und zierlicher dann die Norditaliener Gambello, Cavino, Belli, Spinelli ihre vorzugsweise geprägten Medaillen gestalteten, desto aufdringlicher wirkt der Gegensatz zu Francesco San Gallo, der in seinem Selbstporträt, dem Kopfe seiner Frau, wie den Bildnissen des Giovanni Medici delle bande nere, des Alessandro de Medici, Paolo Giovio u. a., Güssen von größtem Durchmesser und höchstem Relief, einen geradezu brutalen Realismus bekundet. Unter Clemens VII. leitete die päpstliche Münze Cellini, der auch dem König von Frankreich mit einem sauber geschnittenen Schaustück gedient hat.



Bertoldo di Giovanni: Mahomet-Medaille (Rückseite)



Lucrezia Borgia
Bronzemedaille des G. Crist. Romano (Vorderseite)

Andreas Doria und Michel Angelo treten uns entgegen in den Medaillen des Aretiners Leone Leoni, der nach wild bewegter Jugend sich ein prächtiges Künstlerheim in Mailand schuf und dort wie vorübergehend in den Niederlanden zugleich als Monumentalbildner und als Medailleur vornehmlich dem Kaiser Karl V., seiner Familie und seinen Vertrauten gedient hat. Neben G. Poggini, dessen Bruder Dominico in Florenz tätig war, war der hervorragendste italienische Medailleur am Hofe Philipps II. Jac. Trezzo, dem wir in erster Linie neben dem Bild des Königs auch das seiner ersten Gemahlin, Maria der Katholischen, zu danken haben. An Zahl aber übertrifft sie alle Pastorino mit seinen flott entworfenen Männer- und Frauenbildnissen, die, wesentlich in zwei verschiedenen Ausmessungen geformt, vielfach nur in einseitigen Güssen auf uns gekommen und wohl auch von Anfang an ausgeführt sind. Kaum weniger fruchtbar ist gleichzeitig P. P. Romano gewesen, dessen minutiösere Kunst vereinzelt auch gleich der des Boldu und Niccolo Fiorentino von Deutschen in Anspruch genommen ist. Groß ist die Zahl der Künstler, die neben den genannten im Cinquecento in geringerem Umfange und mit geringerer Kunst in Italien dem Guß und der Prägung von

Sch. 4

Medaillen obgelegen haben. Von ihnen verlohnt es sich, den Ant. Abondio besonders namhaft zu machen, nicht wegen seiner Arbeiten in Italien, sondern weil er von dort an den deutschen Kaiserhof gegangen ist und gleich seinem Sohn Alessandro für die Habsburger und Wittelsbacher sowie eine Reihe von Privatpersonen nach Wachsmodellen gearbeitete Medaillen geschaffen hat, die sich unter den zeitgenössischen durch feine Charakterisierung und saubere Durcharbeitung auszeichnen.



Lucrezia Borgia
Bronzemedaille des G. Crist. Romano (Kehrseite)

Neben der Prägung hat sich die Gußtechnik in Italien auch weiterhin durch die Jahrhunderte erhalten, haben die Hamerani, die Selvi und Soldano, die Pozzo, wie groß auch der Abstand dieser Werke von denen der großen Renaissancekünstler ist, sich nicht mit ihrer Kunst nur auf die Fürstenhöfe beschränkt, sondern, sie auch weiteren Kreisen widmend, sich Anerkennung erzwingende Neuschöpfungen in großer Zahl aufzuweisen.

Die deutschen Medaillen besitzen einen prächtigen Vorläufer in dem silbervergoldeten Schaustück des Herzogs Johann von Cleve vom Jahre 1449, welches sowohl mit dem Reiterbildnis und den beiden behelmten Wappenschilden als auch in seiner ganzen Formgebung seinen Meister als einen Siegelstecher bezeugt. Aber erst ein halbes Jahrhundert später werden sie ein

Sch. 9

fester Bestand deutscher Kunstübung, durch das Eingreifen ihres erlauchtesten Vertreters. Aus dem Jahre 1508 ist das formvollendetste Frauenbildnis in Vorderansicht datiert, welches das unzweifelhafte alte und echte Monogramm Albrecht Dürers trägt und mit Recht als das seiner Frau Agnes angesprochen wird. Nur um wenige Jahre jünger ist das mit dem gleichen Zeichen versehene männliche Bildnis, das als eine posthume Ehrung seines Vaters zu erklären ist, und beiden sind die leider nicht in Originalen, sondern nur in abgeleiteten Bleigüssen vorliegenden Medaillen auf Wohlgemut und Fugger anzuschließen. Das erstere ist das Frauenbild, das Dürer 1509 dem Kurfürsten Friedrich dem Weisen übersandt, und da es auf der Reise verunglückt, von neuem hat abgießen lassen, wie denn auch seine Betätigung auf diesem Gebiete bezeugt ist durch den Auftrag seiner Vaterstadt, eine Medaille auf den Kaiser Karl V. herzustellen. Wenige Jahre genügten jetzt, die Kunst des „Konterfetters" einzubürgern, und der Augsburger Reichstag des Jahres 1519 machte sie vollends volkstümlich durch alle Gaue des Reiches. Seine Besucher, Kaiser und Kurfürsten, Grafen und Bischöfe, die Räte der Fürsten und die städtischen Patrizier, Künstler und Gewerker und neben den Männern die Frauen und Töchter haben in Hans Schwarz (vgl. Abbild. S. 121) den allbegehrten Porträtisten gefunden, der nach dem durchschlagenden Zeugnisse einiger Kehrseiten von der großen Florentiner Medaillenkunst begeistert, aber gleichwohl durchaus selbständig in derb realistischer Weise schuf, und neben sorgfältig durchgearbeiteten und sauber gegossenen Stücken eine überwiegende Mehrzahl eilfertiger Arbeiten hinterlassen hat, derb in Stil und Technik. Schon durch die geringeren Maße seiner Medaillen abweichend, aber durch vornehme bildnerische Wiedergabe gleich ausgezeichnet, löste ihn als Modekünstler der Straßburger Friedrich Hagenauer ab, dessen Augsburger Tätigkeit während des Reichstages von 1529 den Gipfelpunkt fand.

Hinterdrein machte er am Niederrhein und in Köln die neue Kunst heimisch, hier wie dort Frauen, wie die Rechlingerin und Sibylla von Aich und zugleich die Vorkämpfer der Reformation, einen Melanchthon, Hedio, Bucer und den Hermann von Wied trefflich verkörpernd. In Augsburg trat an seinen Platz der einer Kaufbeurer Holzschnitzerfamilie entstammende Hans Kels, der Meister des Ambraser Spielbretts und der Habsburger Doppelporträts, der in unserer Sammlung durch die scharf gegossenen Medaillen des Fuggerschen Faktors Georg Hörmann aus Kempten und seiner Frau Barbara Reihing, einer Cousine des Anton Fugger, vertreten ist.

Inzwischen hatte Nürnberg in dem „Meister der Jahre 1525—1527“ dem Schöpfer der Medaillen auf die Baumgartner, Fürer, Geuder, Hertzheim, Kötzler, Kreß, Nuykum, Volkamer und zahlreiche Fürsten und Fürstinnen, einen begnadeten Künstler fand; wirken sehen, als den wir nach der Signatur eines Exemplars der Schaumünze auf Dürer aus dessen Todesjahr sowie eines Selbstporträts Ludwig Krug den Jüngeren bezeichnen dürfen. Im Jahre 1533 hat dann Matthes Gebel den schönen Schaupfennig auf Chr. Scheurl gearbeitet, wie dessen Rechnungsbuch bezeugt, eine lehrreiche Quelle für die Verwendung dieser kleinen Kunstwerke zu Geschenken, und noch in den vierziger Jahren hat er eine Anzahl bezeichneter Werke geschaffen, so daß wir auch einen wesentlichen Teil der Nürnberger Medaillen der Zwischenzeit, der Konterfeite der Löffelholze, der Haller und Wenck ihm werden zuzuschreiben haben. Doch bekunden unverkennbare Stilunterschiede, daß das Konterfeien in dem Nürnberg jener Zeit nicht das Monopol je eines Künstlers oder auch einer Firma gewesen ist, sondern daß ihrer mehrere ungenannt nebeneinander gewirkt haben. Die Signatur H B, welche sich auf Nürnberger Medaillen aus den Jahren 1540 bis 1555 findet, ist die des Hans Bolsterer und bezeugt durch ihr Auftreten auf Schaustücken Frankfurter

Sch. 10



Albrecht Dürer: Kopf der Agnes Dürer
Einseitige Bronzemedaille 1508

Bürger, daß er sich 1546 und 1547 am Main aufgehalten haben muß. In den zwanzig Jahren um die Mitte des Jahrhunderts bezeichnen eine Anzahl Nürnberger Medaillen auf Öhlinger, Diecz, Baumgartner, Syczinger durch die Initialen seines Namens den Johann Deschler als Künstler, der nach dem Rechenmeister und Chronisten Neudörfer bei dem Kaiser Maximilian II. Ansehen erlangt hat. In der Tat hat er auch auf die Glieder des Kaiserhauses und ihre Hofbeamten eine ansehnliche Reihe von Schaumünzen modelliert. Auch ist ihm die bekannte Medaille auf Franz von Sickingen mit der Jahreszahl 1522 als eine Restitution zuzuschreiben. Seiner Kunst verwandt ist die des etwas jüngeren Martin Schaffer, dessen M S als erste eine Medaille vom Jahre 1559 auf Römer und als letzte vom Jahre 1570 eine auf Irnsinger trägt. Der Mähre Valentin Maler, der vordem in Joachimsthal gearbeitet und nach kurzem Aufenthalt in der Pegnitzstadt 1569 die Tochter des berühmten Goldschmieds Wenzel Iamnitzer geehelicht hatte, fand alsbald durch die Nürnberger Bürgerschaft, darunter einen Derrer, Feierabend, Gabriel Nützel, Schilherr und die benachbarten Bischöfe, vorübergehend



Albrecht Dürer: Bleimedaille des H. Schwarz

aber auch am sächsischen Hofe reichliche Beschäftigung. Er nahm infolgedessen neben dem Medaillenguß die Prägung auf und setzte „cum privilegio caesareo" als erster nicht eben zum Vorteil der deutschen Kunst den fabrikmäßigen Betrieb ins Werk, der seitdem dauernd eine Nürnberger Spezialität geblieben ist und auch an anderen Orten des Reiches immer größere Nachfolge gefunden hat, während Frankreich auch die Medaillenprägung bis auf die Gegenwart als Staatsmonopol gewahrt hat. Kurz vor seinem Ende begann 1584 die Tätigkeit des M. Carl, der ein Jahrzehnt in der alten Reichsstadt arbeitete, um hinterdrein bis zum Jahre 1611 einem Fürstenhof nach dem andern seine Dienste zu widmen. Inzwischen setzte in Nürnberg selbst Christian Maler die Werkstatt seines Vaters fort, der neben dem Schneiden der Prägestöcke immerhin noch vereinzelte Stücke sauber modellierte und goß. Neben ihm haben G. Holdermann und nach dem Ende des großen Krieges G. Pfründt und Braun als letzte noch das dritte Viertel des 17. Jahrhunderts hindurch ihre Mitbürger sowohl wie die Fürsten der Nachbarschaft in Gußmedaillen verewigt.

An keinem dritten Orte des Reiches hat die Medaillenkunst in gleicher Weise geblüht. Es sind immer nur vereinzelte Künstler, die namhaft zu machen sind. In der Schweiz ist der hervorragendste Stampfer, dem wir außer dem Selbstporträt

Sch 11

tüchtige Medaillen auf Blaurer und Bullinger verdanken. Wien hat schon in früher Zeit die große Medaille auf Stabius, den poeta laureatus, entstehen sehen; ein einheimischer Künstlername ist jedoch nicht überliefert, vielmehr ist eine Anzahl auswärtiger Medailleure bekannt, die hintereinander für den kaiserlichen Hof gearbeitet haben; der gefeiertste unter ihnen in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts Antonio Abondio. Sächsischen Ursprungs wird die schöne silberne Medaille des Jahres 1521 mit dem Bildnis des M. Luthers, des Reformators, nach dem Holzschnitt des Cranach sein. Der tätigste sächsische Medailleur war hinterdrein der aus Schlesien gebürtige T. Wolf, von dem wir als die schönsten in der Heimat gefertigte Arbeiten die Medaillen auf den Breslauer Abt Syrus und die Familie des Freiburger Ratsherrn Daniel Rappolt, aus der spätern Zeit zahlreiche kleine Konterfeis in Silber und Blei besitzen. Im 17. Jahrhundert hat sich auch Lauch ausgezeichnet, der, der neuen Sitte folgend, zumeist ovale Medaillen gearbeitet hat. In Berlin wird uns als erster Konterfetter Konrad Schreck genannt, der uns im Verein mit seiner Frau auf einer wahrscheinlich von ihm selbst gefertigten Medaille entgegentritt; ihm werden wir auch den goldenen Pfennig auf den Probst Cölestin zuzu-



M. Luther: Silberne Medaille des H. G.

schreiben haben. Gleichzeitig sind die Medaillen auf den Kanzler Breitenbach, den Leibarzt Fleck und Prüfer nebst Gattin entstanden. Besonderes Interesse erweckt auch die geprägte Silbermedaille auf den Alchimisten des Kurfürsten Johann Georg, Leonhard Thurneyßer, der nicht nur der Goldmacherkunst oblag, sondern auch die erste Druckerei in der Mark einrichtete. Einen letzten tüchtigen Vertreter der Gußmedaille erhielt Berlin nach dem Abschluß des dreißigjährigen Krieges in G. Leygebe, von dessen Hand die wuchtigen Medaillen auf den Leipziger Postmeister Egger, den Rat Burger, den Grafen Sparr u. a. stammen.

Die Medaillenmodelle, die von den deutschen Meistern der ersten drei Viertel des 16. Jahrhunderts nicht wie von den großen italienischen Medaillenkünstlern in vergänglichem Wachs geformt, sondern in Buchs- und Birnenholz, Stechstein (Solenhofer Stein, nicht Speckstein) und Schiefer geschnitten wurden, um vermittels einer Sandform zur Herstellung von Bleigüssen als weiterhin zu benutzende Modelle zu dienen, hinterdrein aber als die unmittelbaren Kunstschöpfungen geachtet selbständig fortzudauern, sind in ihrer reichen Vertretung ein besonderer Schatz unserer Sammlung.

Sch. 9

Das älteste von allen ist wohl das Holz mit dem Brustbild des Sceubel, des Kapellmeisters Kaiser Maximilians. Unmittelbar daran schließen sich die Meisterstücke des Hans Schwarz, der seinerzeit als der vorzüglichste Konterfetter in Holz galt: Urban Labenwolf vom Jahre 1518, Martin Tucher von 1519. Reizvoller noch sind die Holzbildnisse von der Hand Hagenauers, der Melanchthon von 1543, der erst auf dem Bleiguß mit einem Namen in der Umschrift versehene Metzger mit dem trügerischen Monogramm Dürers, die kleinen unbekannten Köpfe in Vorderansicht, die auf der Kehrseite in roter Tinte den Namenszug des Künstlers tragen. Augsburger Art zeigen weiter einerseits das Holz der Magdalena Honold, des Anton Rudolff Frau, aus dem Jahre 1528, anderseits die im Dreiviertelprofil sich zeigenden Köpfe des Scarampus und des ärmländischen Bischofs

Dantiscus, die jedoch wegen des Überwiegens der Ausländer in dieser Reihe wahrscheinlich nicht in Augsburg gearbeitet sind. Hervorragend in ihrer Kunst sind die in verschiedenen Größen wiederholten Bildnisse des Hermann und der Reihing von der Hand des Hans Kels, von denen das größere wiederum nachträglich durch das Dürersche Monogramm verfälscht ist. Einen besonderen Reiz besitzt gleich einem verblasenen Metallguß das Modell der Sophie Ortels; durch das Bild eines Zentaurs auf der Kehrseite ausgezeichnet ist das ovale Modell einer ungenannten Frau aus dem Jahre 1523 und das zweiseitige Modell eines Ehepaares mit den Widmungen: „Als dir zu Gefallen" und „Drew von Herzen ist Wildbret".

Sch. 10 Das älteste Steinmodell der Sammlung stammt aus dem Jahre 1521; es stellt einen Reumer dar. Der Glanzreihe des Jahres 1526 gehört der Stein mit dem Bilde Klebergers an, des „guten Deutschen", des Faktors in Lyon. Die schönsten Stücke sind die Steine des Jakob Muffel, der Ursula Pfinzing, des Ludwig und der Katharina Holzschuher, des Stephan und der Margaretha Praun, und namentlich des Puchner aus den dreißiger Jahren. Der Stein mit dem Kopfe des Hieronymus Holzschuher besitzt darüber hinaus ein Interesse wegen des Vergleiches mit dem Dürerschen Ölbild. Zwei Steine des durch Medaillen sonst nicht vertretenen Hans Sebald Behaim tragen das Bild dieses in Frankfurt lebenden Nürnberger Malers und das seiner Frau, ein dritter als beiden gemeinsame Kehrseite das Monogramm in der Mitte des Feldes. Dem Martin Schaffer gehört der Stein mit dem Bilde des Irnsinger an. Des Tobias Wolf saubere Porträts nach dem Leben sind durch den Stein des Scandella, seine Restitutionen durch zwei Papstbildnisse vertreten. Der Stein der Anna Prüfer geb. Welmnizin bietet neben dem des brandenburgischen Kanzlers Distelmeier ein Beispiel der bürgerlichen Kunst in Berlin. Völlig einzigartig und alleinstehend ist der ovale verschiedenschichtige Schiefer

ıit dem Bilde des Genfer Reformators Farel. Die beiden Schiefer es in Mantua Jura studierenden Belgiers Zagar, der als Di-ttant die Kunst des Medailleurs geübt hat, belegen zum ersten Iale die Verwendung dieser deutschen Technik im Ausland.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß schon einer der ältern eutschen Konterfetter die Modelle für seine Medaillen in Wachs ergestellt hat. Allgemeiner verbreitet aber wird das Wachs-ossieren unter ihnen erst durch die Tätigkeit des Abbondio n kaiserlichen und am Münchener Hofe. Erhalten sind der-tige Wachs-ıodelle von em Nürnber-er Meister, von em wir solche ıf Gabriel lützel und G. cheurl besit-en. Wie ihre ärbung be-eist, hat man nen über den weck eines Modells hinaus die Geltung eines selbständigen Kunstwerkes zu verleihen erstrebt. In Wachs zu modellieren hat man auch nach dem Übergang zur Medaillenprägung beibehalten und dem Vachsmodell nach der praktischen Verwertung eine pflegsame ehandlung gegönnt, der die Skulpturensammlung aus dem esitz der ehemaligen Kunstkammer die Modelle des R. Faltz ıs seiner schwedischen wie Berliner Zeit verdankt (Treppen-ıum Nr. 18). Selbstverständlich hat auch L. Posch bei der rneuerung der Gußmedaille an der Wende vom 18. zum). Jahrhundert sich des Wachses für die erste Herstellung des Iodelles wie für nachträgliche Korrekturen bedient, wovon nige Proben in letzter Zeit unserer Sammlung gewonnen sind. 'aneben hat er aber auch sekundär Speckstein benutzt für die ıf mechanischem Wege verkleinerten Modelle.



Jakob Muffel: Steinmodell 1532

Sch. 5 Die Medaillen des Hohenzollerngeschlechts sind in unserer Sammlung als der ehemaligen Privatsammlung des Herrscherhauses von jeher mit besonderem Eifer gepflegt. Leider sind sie nicht nur durch die Einschmelzung der schwereren Goldstücke durch Friedrich Wilhelm I. und Friedrich den Großen betroffen, so daß deren gegenwärtig in fremden fürstlichen Sammlungen zu finden sind, die hier fehlen. Auch die älteren Schaustücke des 16. Jahrhunderts sind zum großen Teil in Verlust geraten und erst in den letzten Jahrzehnten von neuem erworben.

Die älteste kurfürstliche Medaille ist die Joachims II., das markige Konterfei des H. Schwarz vom Augsburger Reichstag des Jahres 1519, dem wir leider das um ein Jahrzehnt jüngere Gegenstück des Fr. Hagenauer nicht beifügen können. Aber schon vor ihm und dauernd eifriger hat des Kurfürsten kunstliebender Bruder, der Kardinal Albrecht, Medaillen mit seinem Bildnis herstellen lassen, von Nürnberger Künstlern, unter ihnen vielleicht L. Krug, und von dem Leipziger H. Reinhardt, die zu den schönsten gehören, welche das Reformationsjahrzehnt uns überhaupt hinterlassen hat. Doch werden sie noch übertroffen durch die Bildnisse der fränkischen Markgrafen: Friedrich des Alten, des Würzburger Domherrn Friedrich, namentlich aber des Kasimir und der Susanne und Georg des Frommen von Jägerndorf. Das charakteristische Bild des Herzogs Albrecht von Preußen wird dem Jakob Bink zuzuschreiben sein; auch der Erzbischof Wilhelm von Riga ist vertreten.

Joachim II. hat beglaubigterweise in Berlin Medaillen herstellen lassen und unter andern den Konrad Schreck beschäftigt; Berliner Ursprungs werden auch die beiden großen Steinmodelle sein, deren Hand sich auf keiner der vielen süddeutschen Medaillen wiedererkennen läßt. Joachims Bruder, Johann von Küstrin, ist der erste märkische Herr, der seinen Schaupfennig mit einem Tragering ausgestattet hat auf uns kommen lassen; aber vordem schon hat Georg Friedrich von Jägerndorf

für seine Gnadenpfennige die gefällige ovale Form gewählt, wie er auch zuerst sie mit einem Zierkranze umrahmt hat. Sie bilden die Vorstufe für die prächtigen Kleinode; die zu dem Rollwerk und den Ketten mit farbigem Email, kassettierten Edelsteinen und Perlen ausgestatteten fürstlichen Prunkmedaillen, in denen ein halbes Jahrhundert hindurch gerade der Berliner Hof Vorzügliches geschaffen hat: das Rundmedaillon mit dem Doppelbildnis des Kurfürsten Johann Georg und der Elisabeth von Anhalt, seiner dritten Gemahlin, das große Prachtstück des Johann Sigismund mit dem Brustbild von vorn, das im Gegensatz dazu schlichte, aber um so gefälligere Kleinod seines Sohnes Georg Wilhelm mit dem Roten und Schwarzen Adler als Agraffe und die Sterbemedaille des Kurfürsten vom Jahre 1640. Die beiden zur Vereinigung bestimmten, aber dem Anschein nach niemals zur Vollendung gediehenen Hohlprägungen mit den Bildnissen des Großen Kurfürsten und seiner Jugendgemahlin Henriette bieten den letzten Versuch dieser Kunst in Berlin.

Friedrich Wilhelm hat der Medaillenkunst eine große Bedeutung zugemessen und ihr seine persönliche Sorge zugewandt, aber trotzdem lassen sich nur die seinen Anfängen angehörende Bronze des G. Pfründt und die beiden ovalen silbernen Medaillen des von ihm persönlich nach Berlin berufenen und gegen die Anfechtungen seiner Räte geschützten G. Leygebe, die letzten Berliner Gußmedaillen, ihren Vorgängern würdig anreihen. Die politische Bedeutung, welche die Medaillen durch ihn erhielten, und der große Verbrauch, welcher sich daraus ergab, bedingten den Übergang zur Prägung. Obgleich Leygebe auch als Stempelschneider Tüchtiges leistete, und neben ihm der Danziger J. Höhn im Dienste des Kurfürsten vor seinen Zeitgenossen sich auszeichnete, so ist doch auch manch minderwertiges Stück zutagegetreten. Aber auch diesen haben die Großtaten Friedrich Wilhelms, vor allem die Schlacht bei Fehrbellin und die Vertreibung der Schweden aus Preußen,

das Erlangen der Souveränität und der Versuch der Koloniegründung einen bedeutsamen Inhalt gesichert.

Der Glanz des jungen Königtumes hat in dem aus Schweden gebürtigen und in Frankreich ausgebildeten R. Faltz einen adäquaten Interpreten gefunden; mag er auch das Antlitz Friedrichs I. idealisiert haben, so hat er doch bei der Wiedergabe der Königin Sophie Charlotte sich treuer erweisen und auch in dem Bilde des jungen Kronprinzen einen reizenden Knabenkopf schaffen können, ohne von der Wirklichkeit abzuweichen. Er hat den Erwerb der Königswürde durch die ebenso wirkungsvolle wie schlichte amtliche Medaille gefeiert und namentlich die Neubauten in Berlin in sauberer und zierlicher Art verherrlicht, die unmittelbarer noch als aus den geprägten Medaillen aus den für sie geformten Wachsmodellen hervortritt. Darin ist Christian Wermut, der vielgeschäftige Medailleur in Gotha, in Wettbewerb getreten mit der Medaille auf den Schloßbau, die den ursprünglichen Entwurf Schlüters veranschaulicht. Einen um so größeren Tiefstand nehmen die Marl und Lüders ein, die Medailleure Friedrich Wilhelms I.; auch die großen Stücke, welche der Soldatenkönig, um Besseres zu erzielen, von dem Nürnberger Werner auf die Potsdamer Paraden hat arbeiten lassen, sind, wenn nicht geradezu Karikaturen, so doch nur geschichtliche Kuriositäten.

Sch. 6

Friedrich der Große hat zwar gleich dem Großen Kurfürsten sich der Medaillenkunst eifrig bedient, aber es galt ihm nicht, ein treues, charakteristisches oder künstlerisches Porträt zu verbreiten, sondern seine Kriegs- und Herrschertaten, seine Siege und Friedensschlüsse, seine Förderung der materiellen und geistigen Kultur zu feiern, ihren Ruhm zu verkünden. An das von Pesne geschaffene Bild des Königs sind alle Medailleure von Barbiez an gebunden; aber was er ihnen hier, allerdings dem vornehmsten Teile aller Medaillenkunst, versagte, hat er ihnen im übrigen um so großartiger zugeführt. Unter seiner

ständigen Leitung ist seine „histoire métallique“ jedenfalls mannigfaltiger und künstlerischer geworden als die Ludwigs XIV. von Frankreich oder Leopolds I. und Carls VI. von Österreich, während seine große Gegnerin, Maria Theresia, tüchtigere Künstler besaß. Unter Friedrich Wilhelm II. gelangte der Klassizismus auch in den Medaillen der Abramson und Loos zur vollen Herrschaft, ohne ihnen einen vollen formalen Ersatz zu schaffen für die Minderung im Stoff. Der jugendliche Reiz des Königspaares gewährt den Medaillen Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise von Anbeginn an ein besonderes Interesse; im Jahre 1804 aber gewinnt das Königshaus in dem Tiroler L. Posch einen der vortrefflichsten Medaillenkünstler, der vom Süden die Kunst der Gußmedaille mit sich bringend und in Berlin sich dem Einfluß Schadows hingebend, den König und die Königin, die Prinzen und Prinzessinnen in immer neuen Variationen darzustellen nie ermüdet ist. Er hat ihnen solch eine Anzahl von Medaillen geschaffen, wie sich kein zweites Fürstenhaus ihrer rühmen kann, und zugleich wahre Kabinettstücke der Kleinkunst von natürlicher Frische und biederer Wahrhaftigkeit. Sind sie auch seinerzeit nur in Eisen gegossen und auch das nur zum Teil, so sind doch noch die Originalformen erhalten, die das Werk des Künstlers unmittelbar überliefern. Die Erneuerung des preußischen Staates nach der Katastrophe des Jahres 1806 und die Begeisterung der Befreiungskriege haben indessen einen entsprechenden Ausdruck in den Medaillen nicht gefunden, und auch die offiziellen Prägestücke der späteren Jahrzehnte erheben sich nur selten über ein Mittelmaß.

Auch Friedrich Wilhelm IV. hat trotz aller Förderung, welche die Kunst durch ihn erfuhr, den Medaillen im allgemeinen keine höhere Stufe gewiesen, doch hat der Genius eines Cornelius ihm für Preis- und Festmedaillen einzelne vortreffliche Entwürfe geliefert, die durch Fischer und Pfeuffer sauber ausgeführt wurden. Vollends haben die Jahre politischen Sturmes und

Dranges, die das geeinigte deutsche Reich heraufgeführt haben, sich als ungeeignet für eine Entwicklung der Medaillenkunst erwiesen, hat auch Wilhelm der Große dem Korpus der Medaillen des Großen Kurfürsten und des großen Königs kein Gegenstück hinzugefügt. Die großen Denkmünzen, die der König und Kaiser den Generalen der Kriege von 1866 und 1870 gewidmet hat, besitzen jedoch monumentalen Charakter und die Medaillen Siemerings auf die goldene Hochzeit des ersten Kaiserpaares und Echtermeiers auf die silberne Hochzeit des Kronprinzen sind beachtenswerte Kunstleistungen. Als solche sind auch die im Auftrage und unter künstlerischer Mitwirkung der Kaiserin Friedrich gearbeiteten Medaillons mit den Bildnissen des verewigten Kaisers Friedrich und der Kaiserin hervorzuheben.

Sch. 7 Die ältesten Medaillen der Habsburger, auf Friedrich III. und Maximilian I., sind italienischen Ursprungs, von Bertoldo, Candida und Cavalli gearbeitet. Als die ersten Stücke deutschen Ursprungs treten ihnen die großen geprägten silbernen Schaumünzen aus Hall in Tirol zur Seite. Die Züge des Kaisers Karl V. und seines Bruders Ferdinand I. haben um die Wette deutsche, niederländische und italienische Künstler in Erz verewigt: H. Schwarz, A. Dürer und der Leipziger H. Reinhardt d. Ält., Johannes Secundus und Leone Leoni. Beider Brustbilder vereinigt bietet die erste deutsche Geschichtsmedaille, welche der Schlacht bei Mühlberg 1547 ihre Entstehung verdankt. Einen hervorragenden Künstler gewann Maximilian II. in A. Abondio, der auf den Kaiser, die Kaiserin und ihre Söhne, vornehmlich Rudolf II. zahlreiche saubere und elegante Porträtmedaillen geschaffen hat, die des Kaisers Rudolf mehrfach auf der Kehrseite mit seinem Horoskop, dem Sternbild des Widder, versehen. Vereinzelt hat für diesen auch Val. Maler gearbeitet, dessen Werk in dem ausgestellten Exemplare mit einer reizvollen figürlichen Umrahmung versehen ist, die nirgends ein Gegenstück findet, sowie Paul von Vianen,

dessen große Goldmedaille mit dem von der Victoria bekränzten reitenden und dem in der Versammlung der Kurfürsten thronenden Kaiser sich als die prächtigste von allen darbietet. Die Türkenkriege haben besonders viele Medaillen gezeitigt, und Kaiser Leopold I. ist unter seinen Geschlechtsgenossen mit den meisten Stücken in den Sammlungen vertreten. Ansprechender aber sind die gleichfalls zahlreichen Medaillen der Maria Theresia, namentlich die Arbeiten von Donner und Widman. Die Folgezeit hat auch in Wien keine hervorragenden Schöpfungen auf unserm Kunstgebiete entstehen lassen. Um so größer ist der Umschwung, der sich dort in dem letzten Menschenalter vollzogen hat: Kaiser Franz Joseph hat in Scharff, Tautenhayn und



A. Abondio: Kleinod Wilhelm V. von Bayern

Marschall gleich hervorragende Künstler gefunden, sein Bildnis würdig zu gestalten und der Nachwelt zu überliefern.

Die Wittelsbacher sind in einer ganz auserlesenen Weise repräsentiert infolge der pfälzischen Erbschaft des Großen Kurfürsten, des vornehmsten Grundstocks der Sammlungen des Münzkabinetts. Die Medaillen des Hans Daucher auf den Bischof Heinrich von Worms von 1518 und die Pfalzgrafen Ludwig und Philipp von 1526 und 1527 sowie die zahlreichen Schaustücke des Kurfürsten Otto Heinrich und der Susanna zählen zu den schönsten Erzeugnissen der deutschen Renaissance. Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist als die schönste Pfälzer Medaille die des Pfründt auf Karl Ludwig zu bezeichnen. Ein besonderes Interesse wird man immer den Bildnissen des Winterkönigs Friedrich V. und der Elisabeth Stuart, sowie aus späterer Zeit der Liselotte von der Pfalz, der Herzogin von Orleans widmen. Einen späten Nachklang alter Kunstübung bietet das breite Schaustück Selters auf den Kurfürsten Philipp Wilhelm mit seinem Schmuck an Rubinen und Bergkristallen. Keinen Vergleich mit den Pfälzern lassen im allgemeinen die älteren Medaillen der bayrischen Wittelsbacher zu, die schon im Jahre 1507 mit den Prägungen des Herzogs Albrecht IV. und der Herzogin Kunigunde einsetzen; um so schönere Stücke haben die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts aufzuweisen. Die Krone aller bildet die goldene Medaille des A. Abondio auf den Herzog Wilhelm V., die wahrscheinlich von einem Münchener Goldschmidt durch Ausstattung mit Rollwerk und Ketten, Email, Edelsteinen und Perlen in ein köstliches Kleinod verwandelt ist, das älteste und in seinem zurückhaltenden Ausgleichen zugleich das eindruckvollste Beispiel dieser höfischen Kunstübung (vgl. Abbild. S. 131). Daneben besitzt das zu öffnende Medaillon seines Bruders, des Erzbischofs Ernst, mit seinem unter Glas in Folie unterlegten buntfarbigen Wappen, mag es auch an Kunst hinter jenem zurückstehen, immer noch

einen höheren Wert als den einer alleinstehenden Kuriosität. Auch wenn es sich nicht um den Führer der Liga und Schöpfer der bayrischen Kurwürde handelte, würde der Gnadenpfennig Maximilians I. Beachtung verdienen. Den Türkensieger Max II. Emanuel hat der berufene Barockkünstler, der Augsburger Ph. H. Müller bald als Theseus Bavaricus (einen Zentauren überwindend) bald als Perseus, bald als einen zweiten Ulysses, die Kurfürstin als Penelope gefeiert und auf seinen Medaillen mit allen möglichen Fabelwesen umgeben; dem Kaiser Karl VII. und seinem Sohne Max III. Joseph hat der feine Rokokomeister Schega mit seiner eleganten höfischen Kunst gedient. Und jüngst hat dem Prinzregenten Luitpold allen übrigen Künstlern voran A. von Hildebrand eine Plakette geweiht, deren Bildnis hinterdrein auch für mehrere Medaillen Verwendung gefunden hat.

Sch. 8

Die Wettiner Medaillen werden wuchtig eingeleitet durch die schweren Schaustücke, welche Friedrich der Weise nach der Bekleidung mit der Generalstatthalterwürde im Jahre 1507 anderthalb Jahrzehnte hindurch in Nürnberg durch Hans Krug und Hans Krafft hat prägen lassen. Einen vollen Gegensatz zu diesen bilden die feinen Gußmedaillen Georg des Bärtigen, von denen die größere an Hagenauersche Weise erinnert. H. Reinhard und Neufahrer haben die Kolossalfigur Johann Friedrichs verewigt, seinen gleichnamigen in des Kaisers Gefangenschaft geratenen Sohn A. Abondio. Als Dresdener Hofkünstler par excellence hat im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts der Schlesier Tobias Wolf gewirkt, dem außer zahlreichen andern Werken namentlich die Brustbilder der Kurfürstin Sophia und ihrer drei Prinzen zu danken sind. Die beste Medaille Johann Georgs II. stammt von B. Lauch. Die goldenen, mitunter überreich geschmückten Gnadenpfennige des Geschlechts sind nur durch ein geringeres Stück des Herzogs Friedrich Wilhelm II. von Altenburg vom Jahre 1632 vertreten, dessen Um-

rahmung aus Armaturen besteht. Zwei Medaillen des Bremer Blum feiern den Helden des Dreißigjährigen Krieges, den Herzog Bernhard von Weimar. Das große Medaillon des Herzogs Friedrich II. von Gotha mit der manierierten Blumenschrift ist eine Arbeit Seeländers, der sich in gleichem Maße als Münzmeister, Forscher und Fälscher einen Namen gemacht hat. Dem Einfluß Goethes und seiner Wertschätzung der Medaillen ist ein gleiches Interesse des Großherzogs Karl August von Weimar gutzuschreiben, der sich und die Seinen von Posch, Andrieu und Brandt hat darstellen lassen.

Ein weiter Abstand trennt von allen diesen die Medaillen der Welfen. Trotzdem sind auch sie in den Bildnissen des Herzogs Franz v. Gifhorn, Erich des Älteren und der Herzogin Elisabeth, der Brandenburgerin, mit anerkennenswerten Leistungen der guten Zeit der Medaillenkunst vertreten. Das kleine Stück mit dem Kopfe Heinrich des Jüngeren, des bekannten Gegners Luthers, erschwert dagegen ein Urteil durch seine geringe Erhaltung. Späterhin hat Rappost für Heinrich Julius und Friedrich Ulrich elegante Arbeiten geliefert und ist das Bildnis des tollen Christian von Halberstadt als eines der bemerkenswertesten Parteigänger im ersten Jahrzehnt des großen Krieges hervorzuheben. Die markanteste Erscheinung der Neuzeit, den ersten König von Hannover, dem als Herzog v. Cumberland bereits Posch seine Arbeit gewidmet hatte, bringt der geschickte Brehmer zu vollem Ausdruck.

Von allen übrigen deutschen Füstengeschlechtern, von denen überhaupt nicht solche geschlossene Reihen von Medaillen zu Gebote stehen, muß es genügen, die hervorragendsten Stücke namhaft zu machen: die Medaillen Hagenauers auf den Markgrafen Ernst v. Baden-Durlach und die Gräfin Margaretha v. Öttingen, die geborene Badenserin, die kleine silberne Medaille des Herzogs Ulrich und die goldenen Gnadenpfennige der Herzöge Johann Friedrich und Ludwig Friedrich von

Württemberg von der Hand der Hofmedailleure Briot und Guichard, die Medaillen des Jonghelink auf Johann VII. v. Salm, Reinhard von Solms und Wilhelm V., den Herzog von Jülich, Cleve, Berg und Geldern, die ovale Bronze mit dem Bildnis des Ernst v. Mansfeld, der emaillierte Gnadenpfennig des Fürsten Johann Georg I. von Anhalt-Dessau, die Bronzemedaille des Herzogs Christian Ludwig v. Mecklenburg, das eigenartige Schmuckstück des Bischofs Ulrich v. Cammin mit dem emaillierten Wappen, der Anhänger der Herzogin Elisabeth Magdalena von Kurland aus pommerschem Stamm, und die Goldstücke der schlesischen Herzoge.

Besondere Beachtung heischen danach schließlich die Medaillen der geistlichen Fürsten, der Erzbischöfe und Bischöfe, Äbte und Äbtissinnen, soweit sie nicht als den großen Dynastien angehörig unter diesen angeordnet und bereits hervorgehoben sind. Früher als das Gros ihrer weltlichen Fürstengenossen heben sie schon im Jahre 1511 mit der Prägung des Würzburger Bischofs Lorenz von Bibra an und weisen in den Bildnissen des Trienter Bernhard v. Cles und des Salzburger Matthaeus Lang aus dem Anfang der zwanziger Jahre hervorragende Meisterwerke der Stempelschneider von Hall in Tirol, welche den Gußmedaillen des H. Schwarz den Rang ablaufen. Der Frühzeit, dem Jahre 1522, gehört auch das kleine Konterfei des Erzbischofs Richard v. Trier an. In dem an Medaillen überaus armen Westfalen ragt umsomehr wegen seiner Schönheit hervor das hoch erhobene silberne Schaustück der Essener Äbtissin Anna von Tecklenburg. Auch der höfischen Sitte der gefaßten und mit Kettchen ausgerüsteten Gnadenpfennige ist die geistliche Fürstenschaft zu Beginn des 17. Jahrhunderts gefolgt; sie hat dem seltenern mit Email und Perlen geziertem Gold einfarbige Bronze zur Seite gestellt, die in den fein ausgeführten Stücken des Trierer Erzbischofs Lothar v. Metternich und der Bischöfe Johann Philipp und Johann Gottfried von Bamberg

(eine Kopie in Perlmutter befindet sich in der Skulpturengalerie. Saal 20) ihre Wirkung nicht verfehlen.

Sch. 11 Diesen Porträtmedaillen und geschichtlichen Schaumünzen, deren Wesen bei aller Verschiedenheit im übrigen durchweg auf der Einzelperson und dem Einzelereignis, also der Individualität beruht, stehen die religiösen Festmedaillen gegenüber, welche auf allgemeine Geltung abzielen und von den Künstlern auf Vorrat zu eigenem Vertrieb oder für das Geschäft eines Verlegers, nur selten aber im Auftrag eines privaten Liebhabers gearbeitet sind. Zu ihnen zählen schon die bereits erwähnten ältesten westländischen Gußmedaillen mit den Bildnissen des Constantin und Heraclius. Matteo de Pastis hat dann ein gleich großes Stück mit dem Bilde Christi hinzugefügt, und am Schluß der italienischen Renaissance hat ihm A. Abondio ein Gegenstück im kleinen Maßstabe gegeben. Ein Christuskopf ist auch das einzige Bildnis, das von den Initialen des vielberufenen Peter Flötner begleitet ist, dem wir nach den schriftlichen Zeugnissen und dem Stil seiner beglaubigten Plaketten nicht berechtigt sind auch nur eine einzige Porträtmedaille zuzuschreiben. Einen das Kreuz haltenden Salvator in voller Figur zeigt ein von W. Jamnitzer verehrter Paten-



Simon Passe: Englische Königsfamilie

pfennig, er darf somit wohl als sein Werk gelten, auch wenn eine Entlehnung von einem holländischen Vorbild gesichert sein sollte. Dem reiht sich der sog. Dreifaltigkeitstaler an, das für die sächsischen Kurfürsten Moritz und August gearbeitete Meisterstück deutscher Goldschmiedekunst, dessen Schöpfer, der Leipziger H. Reinhard d. Ält., als erster auch biblische Szenen wie den Sündenfall, Moses am Dornbusch, Isaaks Opferung, die Anbetung der heiligen drei Könige, die Kreuzigung auf Medaillen zur Darstellung gebracht und dafür namentlich in Joachimsthal Nachfolger gefunden hat. Späterhin beschränkte sich diese Kunstübung vornehmlich auf Wallfahrtsmedaillen und Heiligendarstellungen, aus denen nur drei hervorgehoben werden sollen: die Medaille auf den St. Meinrad, den Vertreter des Hohenzollerngeschlechts in dieser erlesenen Schar der katholischen Kirche, die sog. St. Georgstaler, die in Anlehnung an die Mansfelder Taler mit der Aufschrift: „Bei Gott ist Rat und Tat" in Kremnitz langdauernd geprägten Amulette, die noch gegenwärtig bei Reitern beliebt sind, und die zum Gedächtnis der Augsburger Ungarnschlacht dienenden St. Ulrichskreuze. Nebenher sei noch der vielgesuchten Nachahmungen der altjüdischen Schekel der Makkabäerzeit gedacht, die bei den Görlitzer Passionsspielen als die dreißig Silberlinge Verwendung gefunden haben.

Hier fügen sich auch die Patenpfennige und Taufmedaillen mit der Darstellung der Taufe Christi ein, die in ihren ältesten Exemplaren wohl dem Joachimstaler Medaillenbetrieb angehören, namentlich im 17. Jahrhundert, jedoch weit verstreut von zahlreichen Stempelschneidern und Münzmeistern hergestellt sind und bald auch in den Hochzeitsmedaillen, für welche die Hochzeit von Kana ein beliebter Vorwurf gewesen, sowie den Sterbemedaillen Gegenstücke von gleich ausgedehnter Verbreitung gefunden haben und neuerdings wie in Frankreich so auch besonders bei uns infolge der Preisausschreiben des

Königlich preußischen Kultusministeriums wieder in Aufnahme gekommen sind.

Sch. 13 Die Medaillen des übrigen Europa sind weder in unserer Sammlung in gleicher Reichhaltigkeit vertreten wie die italienischen und deutschen, noch besitzen sie überhaupt eine gleichwertige Bedeutung. Die Medaillen Belgiens, als deren älteste die Porträts Karls des Kühnen und Antons des großen Bastard von Burgund zu nennen, sind lange von italienischen und deutschen Künstlern beeinflußt; ihr bedeutendster Künstler ist Jonghelink, dem wir Schaumünzen nicht nur auf Karl V., Philipp II., Magaretha v. Parma, sondern auch auf deren Räte, namentlich den Kardinal Granvella und Viglius und deren Gegner verdanken. Ihm anzuschließen ist Stephanus Hollandicus, hier vertreten durch die Medaille auf Milerop, den Probst von Utrecht. Durch ihre Eleganz zeichnen sich die in verschiedenen Größen erhaltenen Arbeiten des Conrad Bloc auf Wilhelm I. v. Nassau-Oranien und seine Gattin Maria v. Bourbon aus. Für die spätere holländische Kunst sind die Medaillen auf die großen Admirale neben den Erbstatthaltern charakteristisch, auf die Everart, de Ruyter und Tromp und ihre siegreichen Schiffe, den Stolz der Holländer, zumeist Hohlgüsse, deren beide Platten durch einen umgeschweißten Rand zusammengehalten werden; ihr tüchtigster Künstler ist P. v. Abele.

Die Medaille des Italieners Primavera auf Maria Stuart ist in Frankreich gearbeitet, dem vornehmlichsten Schauplatz seiner Tätigkeit. Das England der Königin Elisabeth ist durchaus medaillenarm: eine eigene Medaillenkunst haben erst die Stuarts des 17. Jahrhunderts gepflegt. In ihrer Eigenart sind da zunächst die dünnen ovalen Silberplatten des Utrechter Simon Passe ausgezeichnet mit den gravierten Bildnissen des Königs Jakob I. und seiner Familie (vgl. Abbild. S. 136). Ausgezeichnet waren aber auch die Werke des Th. Rawlins, des ersten Siegelstechers Karls I. Zu dem vornehmen Reiz seiner Bildnisse

auf den Medaillen und den Anhängern bildet die wuchtige Derbheit in den Schaustücken des Lordprotektor Cromwell einen starken Gegensatz.



Silberner Siegelstempel des Herzogs Franz von Braunschweig-Gifhorn 1539.

Die schwedischen Heldenkönige sind durch überaus zahlreiche Schaumünzen gefeiert, doch sind diese nur zu einem Teil schwedischen Ursprungs, indem mit den schwedischen die deutschen Künstler gewetteifert haben. Ein dem König Gustav Adolf würdiges Münzdenkmal ist trotzdem nicht zustande gekommen, während den jungen Karl XII. wenigstens Faltz anziehend zur Darstellung gebracht hat. Die Medaillen der Königin Christine sind bis auf einige wenige römischen Ursprungs und erst nach ihrer Thronentsagung entstanden.

Auch die ältesten Medaillen der polnischen Jagellonen sind italienischen Ursprungs. Dann hat der Holländer Stephanus für den Warschauer Hof gearbeitet. Ein Werk des Seb. Dadler ist die Medaille auf den König Wladislaw IV. als Czar v. Moskau. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist J. Höhn vornehmlich für den polnischen Hof tätig gewesen. Ein hervorragendes Stück verherrlicht den Johann Sobieski, den „Erretter Wiens“.

Sch. 11

Eine Eigenart in der Medaillenkunst hat von allen nur Frankreich entwickelt. Nachdem die Vertreibung der Engländer aus Frankreich nur zu geprägten flachen Schaumünzen geführt hat, sind es auch hier Italiener gewesen, welche zunächt im südlichen Frankreich die Kunst der Gußmedaillen eingeführt haben: René, der Titulaturkönig v. Neapel, hat an seinem Musenhof den Laurana beschäftigt, und wenn auch die große Medaille auf Ludwig XII. und die Königin Anna von französischen Künstlern gearbeitet ist, sind doch hinterdrein Candida, Primavera und Benv. Cellini von den Königen Frankreichs in Anspruch genommen. Auf ihren Schultern ist die selbständige französische Kunst erwachsen, als deren glänzendste Vertreter unter Heinrich IV. und seinen Nachfolgern Dupré und Warin auftraten. Im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Massenhaftigkeit steht der künstlerische Wert der Medaillen Ludwigs XIV., als dessen bestes Medaillenporträt das des Schweden Faltz zu bezeichnen ist. Glücklicher als der große Bourbone ist Napoleon gewesen, der für die gleichen Zwecke in Andrieu einen tüchtigen Herold gefunden hat. —

Saal 16 Wandkästen

Als dritter Hauptbestandteil der Sammlung werden die Siegelstempel in einer reichen Auswahl in den Schaukästen an den Wänden vorgeführt, gleichfalls in nationale Gruppen gesondert und innerhalb derselben in zeitlicher Reihenfolge geordnet, begleitet zudem von Abdrücken in weißem Siegellack. Eine Ergänzung finden sie auch in einigen Metallabdrücken, einigen Bleibullen und einigen Goldbullen. Diese zählen zu den besonderen Kleinoden der Sammlung: ihrer zwei stammen vom Kaiser Friedrich Barbarossa und zeigen das Bild des thronenden Kaisers und des ewigen Rom, zwei von Ludwig Manin, dem letzten Dogen von Venedig. Die fürstlichen Stempel beschränken sich auf das kleine ovale silberne Petschaft des Herzogs Mestwin von Pomerellen (Anfang des 13. Jahrhunderts), das runde gräflich oldenburgische Helmsiegel, das Siegel des Burggrafen Johann III.

von Nürnberg mit dem behelmten Wappenschild und das silbervergoldete Stück des Herzogs Franz von Braunschweig-Gifhorn (vgl. Abbild. S. 139). Am reichsten sind die großen runden Städtesiegel der romanischen Kunst vertreten wie von Halberstadt, Lippstadt, Andernach, Lorch, aus jüngerer Zeit auch Limburg und



Stadtsiegel von Halberstadt

Jülich, Triebsees und Bütow; auch das der Königskaufleute von Goßlar mit der Krone und der Bäcker mit dem Adler sind zu nennen. Der größte der geistlichen Stempel, die Goldbronze vom Domkapitel des Erzstiftes zu Trier mit dem Brustbilde des Apostels Petrus berichtet auf der Außenseite von dem Diebstahl des vor ihm

gebrauchten Petschaftes. Vornehmer ist das ältere spitzovale Siegel des Wormser Domkapitels mit der sitzenden Figur Petri. Das Bistum Hildesheim ist mit einem in Anlegenheiten der Liten verwandten Siegel vertreten. Prozeßsiegel haben die Abtei Werden, Maria im Kapitol zu Köln und das Stift Widenbrück beigesteuert. Bischof Stephan von Lebus vertritt den Episcopat, die Commende in Melrichstadt die Ritterorden. Unter den Stempeln der Nonnenstifter sind die Marienkonvents in Schweinburg und der Clarissinnen in Gent hervorzuheben. Den feinsten Schnitt aber bietet der große mandelförmige Silberstempel von Elten am Rhein mit dem Bilde des heiligen Viktor. Besonderes Interesse wird das dem Berliner Dom vom Kardinal Albrecht verliehene Bronzesiegel mit dem hl. Moritz und der hl. Barbara erregen, sowie der große Silberstempel der Universität Erfurt mit dem dozierenden Professor und der kleine Stempel der Universität Wittenberg mit dem Bilde des Kurfürsten Friedrich des Weisen. Vaterländisches Interesse besitzt auch das dreieckige Siegel des Hennecke Wendes mit dem Brustbild des wendischen Kriegers und der alte Bardeleben-Stempel. — Unter den französischen Stücken steht das mandelförmige Elfenbein des Marienstiftes von Senlis obenan. Die Herstellung aus Bein teilt mit ihm das kleine Rund des Dombaumeisters von Laon. Die schönsten sind die Stadtsiegel von Condomme (zwei zusammengehörende Stücke): Fimes mit den Gestalten dreier Schöffen, Dijon und Semur. Merkwürdig ist das Siegel der Rhonebrücke von Lyon mit dem Bilde der Brücke und eines Lastesels und der noch an seiner alten Kette hängende Stempel der Bäcker von Le Mans mit dem Bilde des dem Heiligen rechtes Gewicht zuschwörenden Meisters, geschichtlich bedeutsam ist das Konkordatsiegel des Papstes Leo X. und des Königs Franz von Frankreich. — Auch unter den italienischen sind die alten Stadtsiegel die prächtigsten, das von Padua mit dem Bilde der Stadt, von Tuder mit dem Adler, von Fano mit

dem Inschriftverse: „in fani portis custos est hic leo fortis“. Besonders schön ist auch der Stempel der Pisaner auf Sardinien. Durch die kunstvoll blattförmige Ausgestaltung der Kehrseite ist das Petschaft des Bischofs von Faenza ausgezeichnet (alte Bronzeausgüsse italienischer Siegelstempel befinden sich in der Plakettensammlung des Obergeschosses). — Die kleine Gruppe der spanischen Stempel birgt kein gleich hervorragendes Stück, bietet aber mannigfachen Wechsel in sonst nicht auftretenden Formen.



Silberner Siegelstempel der S. Veitskirche in Elten



Tirolisch um 1500: Großer Flügelaltar

Deutsche Plastik und Malerei
Die romanische und frühgotische Epoche

Vom letzten Saal der islamischen Kunst aus betritt man wiederum die Basilika, doch nur die Apsis, um durch die Tür gegenüber die Säle des deutschen Mittelalters und der späteren Epochen zu erreichen, und wieder sieht man sich von einer Kunst umgeben, die in einem deutlich ausgeprägten Gegensatz zu allem bisher Geschauten steht. Zunächst — es ist nicht

zu leugnen, obwohl wir mitten in der Heimat, unter Schöpfungen deutscher Kunst, uns befinden — überwiegt der Eindruck des Fremdartigen. Denn nicht ohne weiteres erschließen sich dem Blicke ihre Reize. Wie sie in liebevoll-geduldiger Arbeit entstanden sind, und der Künstler in ihnen nicht nur dem Drange nach formaler Gestaltung, sondern vor allem dem Besten und Tiefsten, das er besaß, seinem Gemüte, zu lebendigem und nachhaltigem Ausdruck verhelfen wollte, so können sie auch nur von dem in ihrem ganzen Werte erfaßt und wahrhaft genossen werden, der sich ihrer Betrachtung mit der gleichen Sammlung hingibt. Dann aber wird er deutlich vernehmen, daß hier ihm wesensverwandte Töne angeschlagen sind, und der Zauber der Heimat, doppelt stark, da er von dem verklärenden Schein der Vergangenheit umhüllt ist, wird ihn umfangen halten, ihn nicht nur zu erhöhtem Genuß, sondern auch zu tieferem Verständnis führen.

Die Säle enthalten im wesentlichen Werke deutscher Plastik. Aber in der Erkenntnis, daß gerade in Deutschland in der engen Vereinigung malerischer und plastischer Arbeit, während einer Zeit besonders fruchtbaren Kunstschaffens, die beste Lösung künstlerischer Aufgaben gesucht wurde, daß ferner die Farbe bei dem größten Teil der Bildschnitzer- und Bildhauerarbeiten ein für den Gesamteindruck unerläßliches Mittel war, und daß schließlich noch bis tief ins 15. Jahrhundert hinein, in der gleichen Werkstatt und nicht selten von derselben Hand, die Bilder wie die Holzschnitzereien geschaffen wurden, in der Erkenntnis alles dessen hat man hier unter die Bildwerke Malereien gemischt und mit Glück diese Art der Anordnung auch da schon angewandt, wo beide Kunstgattungen noch selbstständiger nebeneinander hergingen, in der romanischen Epoche und in der Frühgotik. Einige besonders gute Glasmalereien helfen dazu, die Erinnerung an diejenige Umgebung, für welche weitaus die Mehrzahl der hier aufgestellten Kunstwerke berechnet war, an die Kirche, wachzurufen.

Die geographischen Grenzen sind nicht allzu ängstlich gezogen worden. Neben den deutschen Arbeiten findet der Besucher auch einige französischen und niederländischen Ursprungs, aber er wird sich überzeugen, daß in früheren Jahrhunderten die Verwandtschaft zu ihnen groß genug ist, um diese Erweiterung der territorialen Zusammenstellung als durchaus gerechtfertigt erscheinen zu lassen.

Saal 24 Wenn wir nunmehr zu der Betrachtung der einzelnen Kunstwerke übergehen, so empfiehlt es sich, um einen chronologischen Zusammenhang zu erzielen, den die Rücksicht auf die Anlage der Räume nicht völlig durchzuführen gestattete, zunächst einmal den Saal 23 nach links hin zu durchschreiten und bei den romanischen und frühgotischen Bildwerken zu beginnen. Sie mußten hier untergebracht werden, damit man einen geeigneten Platz für ein Hauptwerk gewann, das eine den Raum beherrschende Stelle forderte, für die Westempore der Klosterkirche zu Gröningen. Sie ist aus einem harten, zementartigen Stuck hergestellt, der auch sonst in der Halberstädter Gegend verwandt wurde. Auf der Brüstung zeigt sich uns, in Halbrelief ausgeführt, der Weltenrichter unter den Aposteln (von denen zwei nicht mehr erhalten sind) auf einem Regenbogen thronend, die Arme in feierlicher Bewegung ausgebreitet. Die untere Hälfte dieses jüngsten Gerichtes wird an den Wänden der die Empore tragenden Apsis zu sehen gewesen sein, und gewiß mag das Ganze, als es mit Farben geziert war, von denen sich jetzt nur noch schwache Spuren erhalten haben, in seiner ernsten, feierlichen Pracht bei den Gläubigen einen tiefen Eindruck hinterlassen haben. Denn wenn die Ausführung dieser gegen Ende des 12. Jahrhunderts entstandenen Skulpturen auch beinahe derb genannt werden muß, ihre große Geschlossenheit erhebt sie doch zu strenger, reiner Monumentalität. Wird so der Beschauer gleich zu Anfang an einem eindringlich redenden

Nr. 1



Westfälische Schule von 1250 bis 1270: Altaraufsatz in drei Abteilungen

Beispiel mit der besonderen Wirkung des romanischen Stiles in der deutschen Plastik bekannt gemacht, so kann er bei einem Blick auf die Fenster auch alsbald erkennen, wie er sich in der Fläche, in der Malerei, äußerte. Denn er findet hier einige Glasmalereien derselben Zeit, von denen das linke die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel, das rechte Christus im Hause Simons, und das mittlere — dieses französischen Ursprungs — eine weibliche Heilige zeigt. Der ruhige Zusammenklang der warm leuchtenden Farben vereinigt sich mit der Gehaltenheit der Bewegungen und dem ernsten, leidenschaftsreinen Ausdruck zu einer von jedem irdischen Beigeschmack freien Wirkung, wie sie eben jener Zeit, in der alles zum Symbol der Heilswahrheiten wurde, und alles, Form, Linie und Farbe, dazu helfen mußte, den Abglanz des Lebens in diesem Sinne zu zeigen, ein Hauptserfordernis zu sein schien. Indessen würde die Vorstellung von der Farbengebung der romanischen Epoche unvollkommen sein, wollte man sie nur nach den Glasgemälden, bei denen ja das Material beträchtlich mitspricht, beurteilen. Wandgemälde und Miniaturen fehlen der Sammlung. Dafür aber darf sie sich rühmen, die ältesten deutschen Tafelmalereien zu besitzen, die uns erhalten geblieben sind, nämlich (unter der Empore) *Nr. 1216A* den aus der Wiesenkirche zu Soest stammenden Altaraufsatz mit der Kreuzigung Christi, Christus vor Kaiphas und den Frauen am Grabe, ferner an der linken Wand einen zweiten, *Nr. 1216B* aus derselben Kirche kommenden Altaraufsatz mit der Dreieinigkeit, Maria, und dem Evangelisten Johannes, der ein Menschenalter später als jene erste vom Beginn des 13. Jahrhunderts datierende Malerei entstanden ist, wahrscheinlich von der Hand des gleichen Meisters (vgl. Abb. S. 147), der die Wandmalereien in der Soester Nikolaikirche schuf. Auch das etwas weiter links hängende große Altarbild in Kleeblattform ist ein Hauptwerk der niedersächsischen Schule (aus Quedlinburg). Sie

alle zeichnen sich durch harmonisch gut gestimmte, kräftige, aber nicht bunte Farben aus und haben, wenn auch im frühesten byzantinische Anklänge nicht fehlen, doch einen deutlich ausgeprägten nationalen Stil, der namentlich in der Gewandbehandlung seinen Zusammenhang mit der hochentwickelten Buchmalerei der Zeit nicht verleugnet. Wie schließlich die Farbe, die wir als selbständiges Ausdrucksmittel kennen gelernt haben, im Dienste der Plastik verwandt wurde, das läßt sich in der verhältnismäßig gut erhaltenen Bemalung der aus Holz geschnitzten Figur eines sitzenden Engels erkennen. Dieser, zu einer Darstellung der Frauen am Grabe gehörig, ist niederrheinischen, höchstwahrscheinlich Kölner Ursprungs, wie die Verwandtschaft mit gut lokalisierbaren Arbeiten nahe legt, und entstammt dem Ende des XII. Jahrhunderts. Auch die vielleicht am Mittelrhein entstandene Madonna, die dem Kinde die Brust reicht, links neben der schönen, frühgotischen, eisernen Türe, zeigt noch reichliche Spuren alter



Elfenbeinschnitzerei, Schule von Metz 9. Jahrhundert: Verkündigung an Maria

Nr. 3

Nr. 4

Bemalung und Vergoldung. Der Süden Deutschlands steuert — abgesehen von einem (über der Empore angebrachten) Kruzifixus und einer thronenden Madonna (rechts neben der eisernen Türe) — zu den romanischen Bildwerken eine vortreffliche Freigruppe bei, deren Bemalung allerdings in späterer Zeit erneuert worden ist, einen sogenannten Palmesel. Der auf dem Esel reitende Christus ist ein beliebtes Motiv der Plastik, zu dem die Verwendung in den Prozessionen des Palmsonntages schon frühzeitig Anlaß gab. Unser aus Niederbayern stammendes Exemplar (vor dem letzten Fenster) dürfte, etwa um 1250 entstanden, das älteste sein, das sich erhalten hat. Wie endlich außerhalb Deutschlands der romanische Bildhauer gearbeitet hat, mag ein (links unter der Empore befindliches) Kalksteinrelief zeigen, das, der zu Deutschland in naher Beziehung stehenden Schule der Languedoc angehörig, Christus in der Mandorla, umgeben von den Evangelistensymbolen, darstellt.

Nr. 29 *Nr. 30* *Nr. 31* *Nr. 34*

Ehe wir nun die Werke der Gotik betrachten — auf die romanischen Kapitelle, die rings im Raume verteilt sind, mag im Vorbeigehen noch die Aufmerksamkeit sich richten —, haben wir uns der den Fenstern gegenüber aufgestellten Vitrine zuzuwenden. Sie enthält in der Hauptsache Elfenbeinschnitzereien. Von dem übrigen Inhalt sei nur auf das in der Mitte liegende bronzene Tragkreuz des 12. Jahrhunderts hingewiesen und auf das zeitlich nur wenig frühere Mittelstück eines hölzernen Klappaltärchens (oben links), das in einem der Darstellung an den Externsteinen verwandten Kompositionsschema die Kreuzabnahme zeigt. Die Elfenbeinplastik nun verdient unsere Aufmerksamkeit um so mehr, als sie bereits in einer Zeit zu völliger Entwicklung gediehen ist, wo die Großplastik kaum die ersten Versuche gewagt hatte. Noch in die vorromanische Zeit führen zwei Tafeln einer Metzer Schnitzschule (unten rechts) zurück. Die eine mit der Verkündigung an Maria (vgl. Abb. S. 149) aus dem neunten die andere mit einer Folge von

Nr. 458 *Nr. 2* *Nr. 28*

Szenen aus Christi Leben (Christus im Tempel, Hochzeit zu Kana, Heilung des Aussätzigen) aus dem zehnten Jahrhundert zeigen die Leistungen der Schule im Beginn und in der Blüte ihrer Tätigkeit und damit den Fortschritt von einer gewissen Starrheit zu lebensvoller Freiheit der Komposition. Vom benachbarten Trier stammt der Buchdeckel mit dem thronenden Christus und den vier Evangelisten, eine dem Ende des 10. Jahrhunderts angehörige, durch die überlegene Art der räumlichen Anordnung, wie durch die treffliche Ausführung der Einzelheiten gleich ausgezeichnete Arbeit (unten rechts). Auch eine rheinische Tafel, etwa von der gleichen Zeit, Christus mit Sonne, Mond und Evangelistensymbolen (unten rechts), weist ganz ähnliche Vorzüge auf; sie ist wegen der liebevoll durchgeführten Gewandbehandlung zum Studium der zeichnerischen Gewohnheiten jener Epoche besonders geeignet. Ein Reliquienkasten (oben links), wohl gleichfalls rheinischen Ursprungs, führt uns weiter in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts und fesselt unsere Aufmerksamkeit fast mehr noch durch seinen ornamentalen, außerordentlich klar verteilten, als durch seinen figuralen Schmuck der aus Knochenstücken bestehenden Wandungen. Als Beispiel für das 12. Jahrhundert mag dann die Reliquienbüchse hervorgehoben sein, (oben rechts) die die Form eines achteckigen, kegelförmig gedeckten Säulenbaues hat und mit Statuetten der Apostel geschmückt ist. Während hier Reste von Bemalung darauf hinweisen, daß man auch in der Elfenbeinplastik des Hilfsmittels der Farbe nicht entraten wollte, lernen wir dieses bei dem Fragment eines Kruzifixus besser kennen (an der Seite rechts) und bei seiner geschmackvollen Zusammenstimmung mit den ungefärbten Teilen in seiner vollen Wirkung schätzen. Eine Darstellung der zwölf Apostel (unten links) führt uns dann vom westlichen Deutschland nach Franken. Die stilistische Verwandtschaft der Tafel zu großplastischen Arbeiten im Bamberger Dome ist unverkennbar. Reizvoll tritt in dem Streben des Künstlers, durch

Nr. 31

Nr. 38

Nr. 39A

Nr. 42

Nr. 58

Nr. 57

Nr. 52

wechselvolle Stellungen der Figuren, der Komposition den schematischen Zwang zu nehmen, seine persönliche Eigenart hervor.

Nr. 77

Frankreich ist u. a. für das 11. Jahrhundert mit einer aus der Gegend von Nevers stammenden Arbeit, einem Buchdeckel mit thronendem Christus in der von Engeln getragenen Aureole (unten links), besonders gut vertreten. Auch der gotischen Elfenbeine mag gleich hier, damit wir nicht noch einmal zur Vitrine zurückzukehren brauchen, mit einem Worte gedacht werden. Hervorgehoben sei, weil er das reiche Spiel der Formen, wie sie diese Epoche liebt, sehr deutlich zeigt, der obere Teil eines aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden, in Deutschland gefertigten Krummstabes (oben rechts), ebenso durch die geschickte Komposition wie durch die glückliche Behandlung des Gewandes ausgezeichnet. Als typische Beispiele für den Kunstcharakter dieser Zeit dürfen aber vor allem die kleinen Täfelchen (an der rechten Seite) gelten, Diptychen oder Teile von solchen, und ein besonders anmutiges Triptychon. Zwei thronende Madonnen endlich, losgelöst vom Reliefstil und fast als Freifiguren behandelt (oben rechts), zeigen, namentlich die mit dem Sockel, deutliche Anklänge an die Typen, die wir in der deutschen Tafelmalerei des vierzehnten Jahrhunderts wiederfinden.

Nr. 135

Nr. 134 u. 137

Französisch um 1300: Madonnen-Statuette

Will man die erste Blütezeit deutscher Plastik, die das 13. Jahrhundert heraufführte, kennen lernen, so muß man die großen Dome aufsuchen, Magdeburg, Freiberg, Naumburg und die kleinere Wechselburger Kirche im Norden, Bamberg im Süden unseres Vaterlandes. Hier kann man den Höhepunkt der künstlerischen Kraft, der die großzügige Monumentalität des romanischen Stiles in sich trug, am besten ermessen. In der zweiten Hälfte desselben und im Verlaufe des folgenden Jahrhunderts schlägt unter dem Vordringen der gotischen Baukunst die Plastik ganz andere Wege ein. Sie ordnet sich ihr durchaus unter, wächst mit den Verhältnissen ihrer Figuren förmlich in die Bauwerke hinein, nicht immer dabei die Manier vermeidend, und nicht nur in die Verhältnisse, sondern auch in den Geist ihrer feinfühligen, nach gesteigertem Ausdruck des Empfindens ringenden Kunst. Das innere Leben soll sich wiederspiegeln, Gefühl ist alles. Konventionelle Gebundenheit ist aber freilich noch vorhanden, bestimmte Vorgänge müssen bei allen noch dieselben, man möchte fast sagen, modisch geregelten



Nordfranzösisch um 1250: Kandelaber-Engel

Empfindungen auslösen und sie in derselben Weise zum Ausdruck bringen, aber es liegt doch in dieser stärkeren Betonung des Seelenlebens auch schon der Keim individualistisch gerichteter Kunstübung, den herbeizuführen dann dem fünfzehnten Jahrhundert vorbehalten war.

Noch ins dreizehnte Jahrhundert gehen einige Wandgruppen zurück, die sämtlich für Altäre bestimmt, die thronende Madonna mit dem Christkind auf dem Schoße darstellen. Als Beispiel für die deutsche Kunstweise mag die vom Mittelrhein *Nr. 35* stammende (in der Wandung des letzten Fensters) gelten, die anmutig-traumverloren vor sich hinblickt, während die nieder- *Nr. 38* ländische (rechts daneben vor dem Fenster) ganz Würde und Feierlichkeit ist. Die reiche, durch besonderen Geschmack der Anordnung ausgezeichnete Fältelung der Gewandung mag dazu nicht wenig beitragen. Stattlicher in den Abmessungen, aber an Feinheit der Ausführung im einzelnen ihr nachstehend, ist eine *Nr. 40* dritte, in Südfrankreich entstandene Madonna (unter dem Bogen rechts). Lehrreich ist dabei der Gegensatz in der Auffassung der Gotik, wie sie uns hier noch mit einer gewissen Schwerfälligkeit entgegentritt, zu derjenigen, welche in dem schönen *Nr. 39* nordfranzösischen Kandelaber-Engel (vgl. Abbild. S. 153) ebenso kraftvoll wie anmutig sich äußert (frei im Raum vor der Empore). Das einfach behandelte Gewand läßt den schlanken Wuchs des Engels vortrefflich zur Geltung kommen und gibt der Silhouette eine große Geschlossenheit, die namentlich bei seitlicher Betrachtung hervortritt, während die Vorderansicht eher einen leichten Fluß von Bewegung in die Linien des Körpers bringt.

Spätgotik und Renaissance

Der kleinen Zahl der Werke des 13. Jahrhunderts steht eine stattliche Reihe guter, ja hervorragender Arbeiten des vierzehnten gegenüber. Franken mit Nürnberg als Mittelpunkt steuert das

beste bei. Die frühesten Werke, eine thronende Madonna mit dem Kinde, von Evangelistensymbolen umgeben (am Boden links), und zwei an der linken Längswand aufgestellte heilige Könige aus einer Anbetungsgruppe — diese aus Würzburg — sind zwar noch derbe, etwas ungeschlachte Sandsteinarbeiten, aber am Ende des Jahrhunderts hat sich dann in der alten Kunststadt die Steinbildhauerei zu schönster Blüte erhoben. Ein beredtes Zeugnis dafür steht auf ihrem Marktplatze: der schöne Brunnen. Zwei Meistern, die an ihm arbeiteten, begegnen wir auch hier. Dem sogenannten Prophetenmeister gehören die drei ausdrucksvollen, edlen Prophetenköpfe (linke Längswand) an, die vom Obergeschoß des Brunnens herstammen, und der sogenannte Heldenmeister hat die Figur geschaffen, die man eines gewissen individuellen Zuges wegen als Bildnis und zwar als das Karls IV. trotz der Überlieferung, die diese früher an einem Hause bei St. Sebald befindliche Statue als den „hl. Georg von Nürnberg" bezeichnete, auffassen muß. Höher noch als diese Arbeiten steht aber die der Frühzeit des 15. Jahrhunderts und höchstwahrscheinlich einem Nürnberger Meister angehörige, aus Kalkstein gearbeitete Pietà, bei welcher der von der Gotik so sehr gepflegte Ausdruck verhaltener Klage und herbsten Seelenleides dem ergreifenden Antlitz der schmerzensreichen Mutter tief eingeprägt ist. Neben der Stein- war auch die Tonplastik in Nürnberg heimisch und auch sie stand, wie die trauernde Madonna (linke Wand) und die Gruppe zweier anbetenden Könige (ebenda) beweist, auf Achtung gebietender Höhe, wenn ihr auch weder der Adel der eben betrachteten Steinbildwerke gegeben ist, noch die frische Natürlichkeit, die uns trotz der gewissen Derbheit an zwei anderen Tonplastiken, dem schlafenden Apostel (linke Wand) und dem in seiner kräftigen Bemalung besonders eindrucksvollen, lesenden Johannes (ebenda), zwei süddeutschen Arbeiten, schon nach 1400, erfreut. Diesem auf unbefangene Wiedergabe des Lebens gerichtetem

Nr. 46

Nr. 52

Nr. 53

Nr. 55

Nr. 57

Nr. 52

Nr. 67

Nr. 68



Kölnisch um 1350: Thronende Madonna

Streben begegnen wir in Süddeutschland namentlich bei den bayerischen Plastiken. Zwar spricht sich in dem thronenden Bischof aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Saal 23, letzter Abschnitt, neben der rechten Tür) noch eine etwas konventionellere Auffassung aus, die dem allgemeinen Zeitgeschmack mehr Rechnung trägt, aber schon in der knienden Stifterin (an der Wand gegenüber) hat sich die gesunde Frische durchgerungen, die, selbst auf die Gefahr hin einmal derb zu werden, möglichst frei sich auszusprechen sucht. Dabei fehlt es diesen Arbeiten durchaus nicht an Größe. Ein Blick auf den knienden, ein Spruchband haltenden Engel (rechts vor dem mittleren Fenster in Saal 24), der freilich durch die jetzt fehlende Bemalung etwas an Wirkung verloren haben mag, besonders aber die Madonna mit dem Kinde (vor dem ersten Fenster) kann uns darüber belehren. Die Gewänder sind bei beiden Werken großzügig behandelt, so daß man versucht wird, sie mit französischen Arbeiten des dreizehnten Jahrhunderts zu vergleichen, und mit seltenem Geschick ist damit der Naturalismus der Köpfe, der namentlich in dem des Kindes hervortritt, in Einklang gebracht.

Nr. 62

Nr. 63

Nr. 65

Nr. 64



Kölnisch um 1350: Christus am Kreuz

Gebundener in der Formensprache und wieder stärkeren Einfluß der Architektur verratend, stellen sich die am Rhein und in Westfalen entstandenen Schnitzereien des 14. Jahrhunderts dar, So der Patroklusschrein, den Meister Siegfried v. Soest um 1313 kunstvoll aus Silber schmiedete und mit Edelstein- und Emailschmuck zierte, so die Freigruppe der thronenden Madonna (vor dem Bogen), die in rheinischen Kirchen zahlreiche Verwandte hat und vielleicht aus einer Kölner Werkstatt der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hervorgegangen ist, vor allem aber die Madonna mit der Traube (Saal 21), die aus Kloster Marienbaum bei Xanten stammt und in den Anfang des 15. Jahrhunderts gehört, sowie die aus gebranntem Ton um 1420 hergestellte mittelrheinische Madonna auf der Mondsichel (linke Längswand) bei der die innige Beziehung zwischen Mutter und Kind und das in die Mondsichel hineinkomponierte Gesicht für den edlen Formensinn des Künstlers beredtes Zeugnis ablegt. Auch der Norden Deutschlands hat zu der Sammlung der Skulpturen des 14. Jahrhunderts einige Stücke beigesteuert, von denen der kniende Täufer Johannes (unter dem Bogen), eine Kalksteinfigur feiner Durchführung mit streng stilisiertem Kopf- und Barthaar, und ein jugendlicher, unter

Saal 23
Nr. 76.
Nr. 71
Nr. 75
Nr. 74
Nr. 78

Nr. 77



Böhmische Schule um 1350:
Madonna mit dem Stifter Ernst (Erzbischof von Prag)

einem Baldachin stehender Apostel (links unter der Empore) hervorgehoben sein mögen, der aus seiner feierlichen, in den Verhältnissen besonders geglückten Umrahmung heraus, in ernster, würdevoller Rede auf uns einzusprechen scheint.

Ehe wir nun den weiteren Verlauf der Plastik verfolgen, müssen wir uns etwas bei den Malereien der gotischen Epoche verweilen, die die Sammlung enthält. Prag, Köln und Nürnberg sind die Städte, die für ihre Entwicklung hauptsächlich in Betracht kommen, und für jedes dieser Kunstzentren sind bezeichnete Beispiele vorhanden. Zwar können wir auf Prag unmittelbar

keine der Malereien zurückführen, doch zeigt die Glatzer Madonna (Saal 24, linke Wand, vgl. Abbild. S. 158) alle Eigentümlichkeiten der böhmischen Schule um 1350 so deutlich ausgesprochen, daß dieses Bild als charakteristischer Vertreter ihres von Italien beeinflußten Stiles gelten darf. Die lichte Farbenstimmung und die groß stilisierte Zeichnung des Gewandes geben ihm die majestätische, den Beschauer in ihren Bann zwingende Haltung. Für die Kunstblüte aber, die am Rhein erwacht war, legt ein um 1350 entstandenes Diptychon Zeugnis ab, das in wirkungsvollem Gegensatz der Stimmung die thronende Madonna mit dem Kinde und Christus am Kreuze in einer den Malereien an den Chorschranken des Kölner Domes nahe verwandten Art darstellt (vgl. Abb. S. 156 u. 157). Mit dem Namen Hermann Wynrichs von Wesel ferner darf man vielleicht den Flügelaltar (Saal 23, erster Abschnitt) in Verbindung bringen, dessen Mittelbild in einem köstlichen Idyll voll zartester Lyrik Maria mit dem Kinde, umgeben von Heiligen, auf grüner Wiese sitzend zeigt, während auf den Flügeln die feingliedrigen Gestalten der hl. Elisabeth und der hl. Agnes den mehr statuarischen Typus jener holdseligen Frauen verkörpert, denen zu huldigen der kölnische Künstler jener Zeit nicht müde ward. Nürnberg endlich ist mit dem sogenannten Deichsler'schen Altare vertreten, den Meister, Berthold Landauer (zwischen 1430 und 1432) geschaffen hat. Daß Berthold auch Bildschnitzer war, scheinen die Gestalten der Heiligen, namentlich der Fall ihrer Gewänder, zu verraten, und wie sehr im Gegensatz zu Köln der Sinn für eine gesunde Wirklichkeit sich ausspricht, braucht kaum für den, der die Gesichter genauer studiert, noch betont zu werden.

Nr. 1624

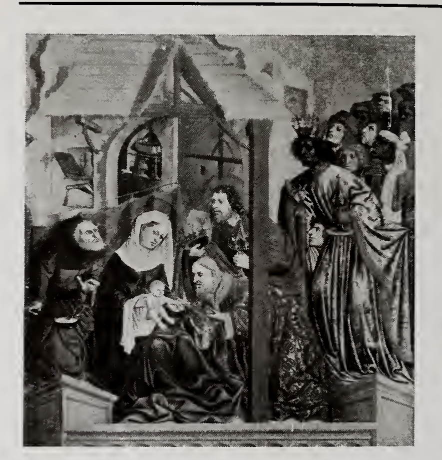
Nr. 1627

Nr. 1238

Nr. 1207 bis 1210

Wir gehen etwas über die bis jetzt behandelte Zeitgrenze hinaus, wenn wir im Vorbeigehen auf den aus der Schule Schongauers stammenden Altar (Saal 23, erster Abschnitt) hinweisen, der im engsten Anschluß an Kompositionen des Meisters entstanden, ganz in dessen Traditionen gemalt ist,

Nr. 562



Hans Multscher: Anbetung der hl. drei Könige

Nr. 1205 u. 1206

und uns (in Saal 21) den Malereien eines mittelrheinischen Künstlers zuwenden, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts seinen Altar malte, von dem uns nur die Flügel erhalten sind. In ihm klingt noch in der Ruhe und Gehaltenheit der Gesamtstimmung, in der sanften, etwas schwermütigen Feierlichkeit gotische Art nach, daneben aber hat doch schon die in den Niederlanden erstandene neue Kunst den Meister so gefangen genommen, daß er mit denselben Mitteln wie dort zu arbeiten versucht und dies namentlich in der Abstufung der Tonwerte erreicht.

Nr. 1621 bis 1621 G

Ganz befreit aber von der Konvention des voraufgegangenen Stiles ist der Schwabe Hans Multscher, der stärkste unter den Malern dieser frühen Zeit, den wir in der Sammlung kennen lernen können. Von seiner Hand stammen, im Jahre 1437 gemalt, acht zu einem Altar gehörige Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben Christi und der Maria (Saal 23, Abschnitt 4). Ein lebensprühendes Temperament findet nicht Worte genug und die Worte nicht stark genug, um uns alles zu künden, was ihm die Seele bewegt. Die Fülle der Personen, eng im Raum zusammengedrängt, soll der Erzählung zur Deutlichkeit verhelfen, und jede einzelne zeigt die innere Erregung in den weit geöffneten Augen und den lebhaft bewegten Händen, auf die der Künstler alles Licht sammelt. Eine neue Zeit ist da: das Indivi-

duum kommt zu seinem Rechte, und um es künstlerisch fassen zu können, bedarf der, der es darstellt, immer von neuem der Lehren der Natur.

Multscher hat in Schwaben und in Tirol seine jugendfrischen Arbeiten geschaffen, also in Gegenden, die sich auch sonst durch eine große künstlerische Fruchtbarkeit auszeichneten. Eine Fülle von Denkmälern gibt davon Kunde. Auch in unserem Museum hat deren eine nicht unbeträchtliche Zahl vereinigt werden können, so daß eine Übersicht auf das Beste sich beschränken und bei dessen Hervorhebung es den Beschauern überlassen bleiben muß, sich weiter in den Gegenstand zu vertiefen.

Neben kleineren Städten Schwabens mit tüchtigen künstlerischen Werkstätten wie Ravensburg und Nördlingen, wie Memmingen, wo die im Museum durch einige Tafelbilder gut vertretene Familie Strigel blühte (Saal 23, Abschnitt 3), sind vor allem als Mittelpunkte Ulm und Augsburg zu nennen. Bei Ulm aber wird man zuerst an die Künstler denken, die zum Münster in Beziehung standen, namentlich an Sürlin und dessen Büsten am Chorgestühl. Ein Werk, welches sich mit Sicherheit auf ihn zurückführen ließe, besitzt die Sammlung nicht. Aber die Büste des Königs David, deren knorriger Realismus nicht ohne seinen Einfluß denkbar ist, veranschaulicht wenigstens die Richtung, in der sich seine Art bewegte (Saal 23, Abschnitt 1). Hingegen stammt von der Hand des Meisters, der den Hochaltar des Domes schuf, ein Relief der heiligen Sippe (Saal 23, Abschnitt 4), das den oft behandelten Gegenstand in anmutiger Auffassung zeigt. Sie spricht sich in den Köpfen der Frauen us, wie denn der schwäbische Künstler überhaupt gerade in e alles hineinlegt, wessen er an Tiefe der Empfindung fähig t, während daneben die schlichten, biederen Männer leicht twas Philiströses bekommen. Das Ideal schwäbischer Weibchkeit zeigt sich in der bedeutenden Schutzmantel-Madonna es Meisters des Blaubeurer Hochaltars (Saal 23, Ab-

Nr. 96

Nr. 106

Nr. 100



Oberschwäbisch um 1480:
Maria als Mutter des Erbarmens

schnitt 1), die nicht nur äußerlich über das irdische Maß hinausgehoben ist. Wie von Mütterlichkeit umflossen, ist sie ganz selbstlose Hingebung und Fürsorge für andere. Auch die Ravensburger Madonna, die ihren Mantel über schutzflehende Gläubige ausbreitet (Saal 23, Abschnitt 3), weist eine ähnliche Behandlung des Gegenstandes auf, nur spricht sie eine etwas mehr gebundene Sprache. Neben diesen beiden Madonnen, die aus einer höheren Welt zu uns herabgestiegen sind, fehlt es aber auch nicht an heiligen Frauen, die in unserer eigenen Welt leben, die fühlen, wie wir. Ein besonders anmutiges Beispiel bietet das wohl gleichfalls aus Ravensburg stammende kleine Relief, das Martyrium der hl. Katharina (Saal 23, Abschnitt 3), wo sich in die kindliche Reinheit der Züge der Heiligen die bange Furcht vor dem erwarteten Schwertstreich des Henkers mischt, bietet ferner das Flügelaltärchen mit Anna selbdritt aus dem Jahre 1498 (Saal 23, Abschn. 2), wo in der Gruppe von Großmutter, Mutter und Kind ein behagliches, heiteres Familienidyll geschildert wird. Solche

Nr. 97

Nr. 98

Nr. 102

Erinnerungen aus dem täglichen Leben begegnen wir allenthalben, und bisweilen kann sich der Bildschnitzer in seiner Erzählung nicht genug tun. Ein Blick auf das Hausaltärchen mit der hl. Sippe, übrigens ein besonders wohlerhaltenes Beispiel derartiger, der privaten Andacht geweihten Kultgeräte, mag dies dartun (Saal 23, Abschnitt 2). *Nr. 113*



Veit Stoß: Johannes der Täufer

Mit ihm sind wir schon zu dem anderen schwäbischen Kunstzentrum, zu Augsburg, übergegangen. Und da kann gleich der Teil eines größeren, ebenfalls aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stammenden Altars hier angeschlossen werden, der zwar mit einem dem Namen nach nicht zu benennenden, aber ein starkes künstlerisches Können verratenden Meister in Verbindung zu bringen ist. Dargestellt ist die Anbetung der Könige (Saal 23, Abschnitt 3). *Nr. 114* Die ruhige, geschlossene Kraft der Charakteristik steht in merkwürdigem Gegensatz zu der auffallend bewegten Gewandung, deren lang gezogene, tief herausgeschnittene Falten den Künstler auch in verschiedenen Sammlungen leicht wiedererkennen lassen. Jedenfalls ist er auf andere nicht ohne Einfluß geblieben, wie ein den Schulzusammenhang mit ihm verratendes, wirkungsvolles Relief mit *Nr. 115*

dem Tod Mariä (Saal 23, Abschnitt 3) beweist. Von bekannten Augsburger Meistern begegnen wir im Museum dem Heinrich Hufnagel, der mit einer dem Jahre 1482 entstammenden ge-
Nr. 111 triebenen Silberstatuette einer Madonna vertreten ist (Saal 21) und sich, zieht man ähnliche Arbeiten dieser Zeit heran, durch eine außerordentlich entwickelte Technik hervortut, vor allem aber dem Adolf Dauher, der um die Wende des 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts eine sehr fruchtbare Tätigkeit entfaltete. Von ihm wurde das Chorgestühl der 1518 geweihten, sog. Fuggerkapelle zu St. Anna geschaffen, und die Halbfiguren, Propheten, Sibyllen und Vorfahren Christi, die es schmückten, sind bis auf eine in unsere Sammlung gekommen (verteilt in Saal 21 und 23). Die glückliche Vereinigung frischer Natürlichkeit und geklärter Formensprache machen diese Büsten zu beredten Zeugen der hohen Entwicklung, die damals Augsburgs Kunst erreicht hatte. Von Dauhers zweitem Sohne Hans stammt
Nr. 136 das um 1522 datierte Halbrelief in Solnhofener Stein (Saal 21), welches Dürers Zweikampf mit Lazarus Spengler vor Max I. zeigt, wahrscheinlich eine Anspielung auf einen von Dürer mit der Stadt Nürnberg geführten Streit um seine Gerechtsame, und der Dauher'schen Richtung nahe steht der gleichfalls aus Solnhofener Stein gefertigte, technisch in der Behandlung des Flach-
Nr. 137 reliefs vollkommene Hausaltar mit der Auferstehung Christi im Mittelfeld. Arbeiten in diesem, die größten Feinheiten in der Formensprache gestattenden Material sind in der Sammlung besonders zahlreich vertreten, so die meisterhaft
Nr. 138 geschnittene Susanna im Bade, die vielleicht dem um 1520 in Augsburg tätigen Victor Kaiser zugeschrieben werden
Nr. 139 darf, das Bildnis Karls V., von Loy Hering um das Jahr 1532 und das diesem fruchtbaren und bedeutenden Meister nahestehende, wohl von einem seiner Söhne herrührende und namentlich in der Behandlung der nackten Körper vorzüg-
Nr. 140 liche Relief mit dem Paris-Urteil. Kleinplastiken aus diesem

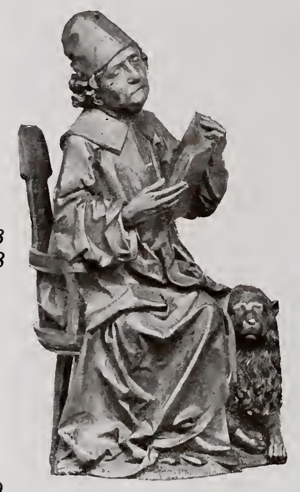
Material und aus dem nicht minder ausdrucksfähigen Buchsbaumholz scheinen die Augsburger Werkstätten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit besonderer Vorliebe angefertigt zu haben, was bei dem hohen Stand der Medailleurkunst in dieser Stadt kein Wunder nehmen darf. Von einem der tüchtigsten Medailleure, Hanz Schwarz (c. 1492—1527), stammen zwei runde Reliefs aus Buchsbaumholz, eine Pietà und Anna selbdritt sowie Jakobus d. Ä., das vermutliche Modell zu einer Plakette, und von dem nicht minder gerühmten Friedrich Hagenauer (tätig 1525—1546), eines der besten Stücke dieser Art, das fast lebensgroße Bildnis des Bischofs Philipp von Freising. Eine Anzahl von schönen Medaillen und Modellen deutscher Herkunft findet sich außerdem im Simon-Kabinett.



Peter Vischer der Jüngere: Orpheus und Eurydike *Nr. 133*

Nr. 134
Nr. 135
Nr. 142

Auch in Franken sind zwei Städte als Mittelpunkte der plastischen Tätigkeit hervorzuheben: Nürnberg und Würzburg. Von berühmten Bildhauern der freien Reichsstadt, deren Namen



Riemenschneider: S. Markus

allgemein bekannt sind, sind im Museum zwei vertreten: Veit Stoß und Peter Vischer. Von dem einen, dem Erzgießer Vischer, werden wir später noch hören. Von dem anderen, dem Bildschnitzer Stoß, rühren die sechs kleinen Hochreliefs her (Saal 23, Abschnitt 23), die zu der bekannten Rosenkranztafel im Germanischen Museum gehören, Arbeiten, die zwar nicht ohne formale Mängel sind, aber durch Klarheit der Komposition und Lebendigkeit des Ausdruckes sich hervortun, ferner Johannes der Täufer (vgl. Abb. S. 163) und Johannes der Evangelist, reife Werke aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, die den Stil des Künstlers ohne die Kleinlichkeiten seiner ersten Periode zur vollen Freiheit der Auffassung und zur virtuosen Beherrschung der Technik durchgedrungen erkennen lassen. Unter den Schulwerken sei auf eine anmutige Krönung Mariä besonders hingewiesen. Daß aber neben diesen bekannten Meistern in Nürnberg auch noch andere sehr beachtenswerte, wenn auch nicht dem Namen nach bekannte Künstler tätig waren, lehrt ein Blick auf eine Doppelstatue des Heilandes, einen sog. Prozessionschristus, die eine bemerkenswerte Kenntnis des menschlichen Körpers mit Feinheit im seelischen Ausdruck verbindet, oder auf die lebensfrische Statue des hl. Martin, wo ein ähnlicher gesunder Realismus sich ausspricht wie in dem Dudelsackpfeifer (Saal 21), der schon als eine der seltenen Profanfiguren unsere Aufmerksamkeit verdient. Eifrige Pflege fand in Nürnberg auch die Kleinplastik. Von der

Nr. 173 bis 178

Nr. 179

Nr. 180

Nr. 182

Nr. 186

Nr. 190

Nr. 192

Hand des namentlich als Goldschmied und Stecher bekannten Ludwig Krug stammt das fein naturalistische Relief aus Solnhofener Stein mit dem Sündenfall (Saal 21), von Peter Flötner das in gleichem Material ausgeführte Medaillon mit dem Gang nach Emmaus (Saal 21) und die meisterhafte, auch durch die gute alte Bemalung ausgezeichnete Holzschnitzerei eines lautenspielenden Knaben (Saal 21). Am besten kann aber seine Kunstweise nach der langen Reihe von Bleiplaketten studiert werden, die in einer Vitrine des Saales 20, gegenüber dem Fenster mit den herrlichen Glasmalereien Baldungs, ausgelegt sind. In diesem Raume sind auch noch viele Bronzen Nürnberger Herkunft untergebracht, die unter den übrigen deutschen Arbeiten aus diesem Material technisch wie künstlerisch hervorragen. Man findet hier vom älteren Peter Vischer den bekannten Hund, der sich mit der linken Pfote hinter dem linken Ohr kratzt, einen den Arbeiten am Sebaldusgrab verwandten nackten Knaben mit einem Hündchen auf dem Arm, ein frisches Mädchenköpfchen und aus seiner Werkstatt einen in den Proportionen des Aufbaues besonders geglückten Springbrunnen. Auch die Söhne, Peter d. J. und Hans, sind, der eine mit einer Darstellung von Orpheus und Eurydike (vgl. Abbild. S. 165), einer großen Plakette, der andere mit einem die Aussetzung des Romulus und Remus zeigenden Halbrelief vertreten, und von einem Schüler Vischers, dem Pankraz Labenwolf, rührt das zu Markte ziehende Bauernpaar her.

Nr. 191

Nr. 198

Nr. 199

Saal 20

Nr. 472

Nr. 470

Nr. 471

Nr. 475

Nr. 537

Nr. 538

Nr. 481

Nr. 482



Riemenschneider: S. Johannes der Evangelist

Saal 23
Abschn. 2

Den Ruhm der Würzburger Schule, die ihren Einfluß über Unterfranken hinaus geltend zu machen wußte, begründete Tilman Riemenschneider, dessen reifes, geschmackvolles Maßhalten in der naturalistischen Wiedergabe des Menschen, dessen feierliche, zu dem reich belebten Faltenwerk der Gewänder in wirkungsvollem Gegensatze stehende Ruhe in den Bewegungen und dessen edle, keusche Auffassung des Seelenlebens ihn in charakteristischer Weise unter den zeitgenössischen Künstlern heraushebt. Das Museum ist reich an ausgezeichneten Werken des Meisters und seiner Schule, die übrigens meist von vornherein nicht auf Bemalung berechnet waren. Von den frühesten beglaubigten Werken Riemenschneiders, dem 1490—1492 entstandenen Münnerstadter Altar, ist die untere Hälfte eines Flügels (Christus erscheint der Magdalena) in die Sammlung gekommen (Saal 23, Abschnitt 2), und nicht viel später ist der kraftvolle Apostel Matthäus und sind die trefflichen Evangelisten (vgl. Abbild. S. 166 und 167) entstanden. Die in ihrer Geschlossenheit besonders wirkungsvolle Gruppe von Gottvater mit dem Leichnam Christi und das reizvolle Engelkonzert, ein hl. Georg zu Pferde, die ergreifende Gruppe der klagenden Marien zeigen die nächste Stufe der Entwicklung, und die Madonna mit dem Kinde auf der Mondsichel entstammt der Zeit des völlig ausgereiften Stiles. Aus dem weiteren durch Riemenschneider beeinflußten Kreise sei der schlafende Johannes, ein feines Hausaltärchen mit der Krönung Mariä und der am Amboß stehende hl. Eligius genannt.

Nr. 200 · *Nr. 201* · *Nr. 202 bis 205* · *Nr. 206* · *Nr. 207* · *Nr. 209* · *Nr. 210* · *Nr. 215* · *Nr. 222* · *Nr. 226* · *Nr. 228*

Ganz im Gegensatz zu dem Streben nach verfeinerter Formensprache, wie wir sie eben kennen gelernt haben, pflegt die in Bayern heimische Plastik sich kräftig, manchmal auch derb auszudrücken. Ein tüchtiges Zeichen von Gesundheit und Unbefangenheit lebt in ihr, möglichst enger Anschluß an die Natur ist ihr die Hauptsache, und das ernste Streben nach Wahrheit des Ausdrucks führt die bayerische Kunst zu sehr beachtenswerten

Leistungen. Schon in einer der frühesten bayerischen Schnitzarbeiten, die das Museum aus dieser Epoche besitzt, in der spätestens um 1460 entstandenen, aus der Chiemseegegend stammenden thronenden Madonna (Saal 24) sind diese charakteristischen Eigenschaften in ihren Anfängen zu beobachten. Ganz deutlich ausgeprägt sind sie aber erst bei den beiden Halbfiguren des h. Hieronymus und des Königs Salomon (Saal 23, Abschnitt 4), die früher das Chorgestühl der Münchener Frauenkirche schmückten und mit gutem Grund dem Meister Erasmus Grasser zugeschrieben werden. Höchst wahrscheinlich auf einen Münchener Meister, freilich auf einen von ganz anderem Temperament, gehen auch die beiden prächtigen Heiligen, ein Petrus und ein Georg (Saal 23, Abschnitt 4, vgl. Abbild. S. 170), zurück, die namentlich durch den festen und sicheren Stand, die kräftige Haltung und die lebhaft bewegte Gewandung sich auszeichnen. Aus der Tegernseer Gegend stammt die fein empfundene, in

Nr. 235

Nr. 237
Nr. 238

Nr. 249 u. 250



Hans Leinberger: Beweinung Christi



Oberbayrisch um 1520: Der h. Georg

ihrer astischen Geschlossenheit besonders wirksame Pietà (Saal 23, Abschnitt 4), die beweisen mag, daß das Streben nach Kraft durchaus nicht der oberbayerischen Schule die Fähigkeit nahm, zarteren Seelenregungen gerecht zu werden. Immerhin wird man diese Arbeiten für sie weniger charakteristisch finden, als den betenden Christus und die drei Jünger Jakobus, Petrus und Johannes (Saal 23, Abschnitt 1), die sich von einer wahrscheinlich in der Rosenheimer Gegend entstandenen Ölberggruppe erhalten haben und in ihrer gedrungenen Kraft und erstaunlichen Lebenswahrheit als wahre Musterbeispiele der Plastik dieser Gegend und Zeit gelten dürfen.

Nr. 243

Nr. 244 bis 247

Unter den niederbayerischen Künstlern ist der Landshuter Hans Leinberger, dessen Tätigkeit in die Jahre 1516—1530 fällt, die stärkste Persönlichkeit. Die Neigung zu gesteigerten Bewegungen, die von seinen Schülern bisweilen, z. B. in dem kleinen Relief der Kreuzigung (Saal 21), bis zur Kraßheit getrieben wird, gibt sich überall kund, selbst da, wo man es zunächst nicht erwartet, wie bei der stehenden Madonna, einem auch der Technik wegen sehr bemerkenswerten Bronze-Hohlguß (Saal 20), und bei der Beweinung Christi (vgl. Abbild. S.169), einem Holzrelief (Saal 21),

Nr. 258

Nr. 478

Nr. 256

trägt sie dazu bei, einen stark dramatischen Zug in die Handlung zu bringen. Am reinsten kommt Leinbergers Kunstweise in der Taufe, Christi zum Ausdruck (Saal 21), dem Teil eines Flügels des Moosburger Hochaltars, seiner bedeutendsten Schöpfung. Unter den übrigen niederbayerischen Werken, die sich mit bestimmten Künstlernamen nicht in Verbindung bringen lassen, mag eine frühe Madonnenstatue, etwa von 1480, aus gebranntem Ton (Saal 23, Abschnitt 1) hervorgehoben sein, ferner die anmutigen Flachreliefs, die hl. Dorothea und die hl. Agnes darstellend (Saal 21), um 1515, eine Krönung Mariä (Saal 20), die wieder in den Kreis Leinbergers zurückzuführen scheint, und die gegenständlich wie durch die Bemalung besonders bemerkenswerten Reliefs der Altarspende und eines Totentanzes (Saal 23, Abschnitt 3).

Nr. 257

Nr. 251

Nr. 252

Nr. 253

Nr. 260

Nr. 261 u. 262



Oberrheinisch um 1500: Weibliche Heilige

Ein Monogrammist P. D., der unter die Nachfolger des Landshuter Meisters gerechnet werden darf, schuf die ikonographisch merkwürdige Tafel mit der gelehrten Allegorie der christlichen Heilsordnung (Saal 21), ein Halbrelief, wie denn in dieser besonderen Art der plastischen Technik die bayerische

Nr. 268

Schule besonders fruchtbar gewesen zu sein scheint. Der nach *Nr. 265* Altdorferschen Motiven geschnitzte Liebesbrunnen (Saal 21) ist als ein weiterer Beweis der malerischen Richtung, die dabei zur Geltung kommt, anzusehen.

Saal 23 Abschn. 1 Verwandt mit der bayerischen Plastik ist die Tirols. In ihrem Mittelpunkt steht im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts Michael Pacher, ein Meister, dessen Einfluß im Süden noch nach Jahrzehnten festzustellen ist. Der architektonische Aufbau seiner Altäre, der Reichtum ihrer Ornamentik, die Pracht der Gewänder, das überall durchbrechende malerische Prinzip, der von reifem Geschmack gezügelte Naturalismus, das alles weist seine Schöpfungen in der deutschen Plastik an eine der ersten Stellen, und wenn irgendwo, so kann vornehmlich bei ihm von monumentaler Kunst gesprochen werden. Leider weist das Museum *Nr. 270* kein Werk seiner Hand auf. Aber die Madonna auf der Mond- *Nr. 271* sichel und ein heiliger Papst stehen trotz der gedrungenen *Nr. 273 u. 274* Proportionen ihm nahe, und die hl. Magdalena und ein hl. Abt gehören einem tüchtigen Nachfolger von ihm. Eine sehr gute Vorstellung der blühenden Altarkunst Tirols bietet der um *Nr. 272* das Jahr 1500 entstandene Flügelaltar mit der Madonna zwischen Heiligen (Saal 20, vgl. Abbild. S. 144).

Außer diesen Kunstwerken, die sich den Meistern oder wenigstens dem Lande nach bestimmen lassen, besitzt das Museum noch eine stattliche Zahl anderer plastischer Arbeiten, bei denen man sich vorläufig begnügen muß, sie Süddeutschland im allgemeinen zuzuweisen. Aus der Zeit um 1470 ist da zu- *Nr. 277* nächst das entzückende Christuskind zu nennen (Saal 23, Abschnitt 2), das wahrscheinlich in Franken, vielleicht sogar in der Werkstatt Wolgemuts, entstanden ist. Es ist weiter auf einen *Nr. 286* Petrus hinzuweisen (Saal 21), bei dem ein stark italienischer Einschlag sich geltend macht, auf ein vortreffliches Solnhofener *Nr. 288* Relief mit Christi Grablegung, vor allem aber auf einen im *Nr. 289* Halbrelief gehaltenen männlichen Kopf, der angeblich das Bild-

nis eines Georg Fegelen ist und durch die außerordentliche Sicherheit der Formen und die knappe Charakteristik überrascht, ferner auf ein zweites männliches Bildnis, die halbe Figur in Flachrelief gehalten, und schließlich auf das Speckstein-Medaillon des Hans Klur vom Jahre 1546, der, wie die mit einer Verspottung des Papsttums ausgefüllte Rückseite beweist, ein gesinnungstüchtiger Protestant gewesen sein muß.

Nr. 291
Nr. 297

Eine kleine, das Martyrium des hl. Sebastian darstellende Gruppe, die ein besonders lebhafte Bewegung liebender Künstler geschaffen hat, führt uns vielleicht schon in jene Gegend, der wir uns nun zuwenden, an den Oberrhein.



Conrad Meit: Bildnisbüste

In Basel, und zwar im Jahre 1516, dürfte der aus der nächsten Umgegend dieser Stadt stammende Altar entstanden sein, dessen Mittelstück die Anbetung der Könige darstellt. Die reiche Komposition der einzelnen Szenen zeigt einen wortreichen, formensicheren und mit gutem Verständnis für die räumlichen Verhältnisse ausgerüsteten Künstler. Nach Kolmar führt ein Relief, Christus am Ölberge, das schon als deutscher Stukko, aber auch wegen seiner malerischen, gewagte Verkürzungen nicht scheuenden Behandlung unsere Beachtung verdient und einem bestimmten Künstler, dem Meister Hans von Colmar, der den Kaysersberger Altar schuf, gehört ein kleines Relief an,

Nr. 267
Saal 23 Abschn. 2 und 3
Nr. 168
Nr 167
Nr. 169

Saal 20 u. 21

das Johannes den Täufer in einer Landschaft schlafend darstellt ein feines Idyll voll malerischer Reize (Vitrine). Am höchsten an künstlerischem Wert steht aber von den oberrheinischen Werken, denen wahrscheinlich auch ein zweites Relief mit Christus am Ölberg einzureihen ist, die in Ausdruck und Feinheit der Gewandbehandlung vortreffliche Statuette der hl. Barbara (vgl. Abbild. S. 171), die vermutlich ein badischer Künstler geschaffen hat. Die mittelrheinische Plastik aus der Zeit der Frührenaissance ist nur mit wenigen Stücken vertreten, einer Ölbergszene, einer stehenden Madonna und einer Büste aus Buchsbaumholz (Saal 21). Dafür ist diese letztere aber eines des besten Werke der Kleinkunst, das sich in der Sammlung findet. Es rührt von der Meisterhand Conrad Meits her und ist ein beredtes Zeugnis dafür, zu welcher Freiheit und zu welcher, trotz der kleinen Maße, monumentalen Wirkung sich der Naturalismus dieses Künstlers durchgearbeitet hat (vgl. Abbild. S. 173).

Nr. 165 *Nr. 166* *Nr. 170* *Nr. 172* *Nr. 171*

Gehen wir rheinabwärts, so treffen wir in Köln, Xanten und Kalkar Schnitzerschulen, die eine lebhafte Tätigkeit entwickelten. Auch unsere Sammlung ist nicht arm an Werken niederrheinischer Kunst. Vergleicht man sie nun mit den oberdeutschen, so ist zwar eine beträchtliche Geschicklichkeit in der Beherrschung der Formen und bei den Gruppen geschickte Anordnung, in größeren Kompositionen auch ein reges Erzählertalent zu beobachten, aber an Innerlichkeit der Empfindung stehen sie hinter jenen zurück. Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts seien als Beleg dafür eine Maria und Anna (Saal 20), ein Hochrelief mit dem Tode Mariä, eine Gruppe der heiligen Sippe, eine Klage um den Leichnam Christi und aus der darauf folgenden Periode eine kleine betende Madonna, eine Beweinung, Christi und endlich eine Anna selbdritt in geschickter räumlicher Anordnung genannt. Neben den niederrheinischen Schnitzarbeiten stellen sich die des benachbarten Westfalen als edlere,

Nr. 308 *Nr. 309* *Nr. 310* *Nr. 311* *Nr. 313* *Nr. 314* *Nr. 318*

mehr verinnerlichte Kunstwerke dar. Von größtem Liebreiz ist z. B. die kleine, wahrscheinlich aus Soest stammende, durch wundervolle Erhaltung der alten Fassung ausgezeichnete, sitzende Madonna (Saal 20), und wie ein Idyll von zartester Stimmung wirkt die feine Maria im Rosenhag (Saal 21), die ein dem Jodocus Vredis nahestehender Meister in Solnhofener Stein geschnitten hat. Derber in den Formen, aber von lebendigem, treuherzigem Ausdruck sind einige Reliefs eines Osnabrücker Schnitzers, eine Darstellung Christi im Tempel (Saal 20), ein Christus als Knabe im Tempel *Nr. 303* und eine verwandte Verkündigung an Maria. *Nr. 304* Den malerischen Stil Westfalens *Nr. 300* charakterisiert der herrliche Soester Altar. *Nr. 1222*



Niederländisch um 1450: Madonnen-Statuette

Mit der niederrheinischen Plastik in engem Zusammenhang steht die niederländische. *Nr. 301* Der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts gehört die reizvolle Buchs-Statuette einer Madonna an. *Nr. 343* Später sind Brüssel und Antwerpen die Mittelpunkte. Zu der Brüsseler Schule gehört eine fein charakterisierte *Nr. 302* „Verlobung Mariä“ (Saal 20), eine in der Formensprache sehr *Nr. 324* kräftige, von einem Meister in der Richtung des Jan Bormann gefertigte Enthauptung Johannes des Täufers (Saal 20) *Nr 323*

Nr. 325 und eine geschickt komponierte Wandstatuette der Anna selbdritt. Die Antwerpener Arbeiten, die mit einer Hand als Marke bezeichnet zu sein pflegen, sind besonders in der Komposition bemerkenswert, da die zahlreichen kleinen Figuren nicht mehr als Reliefs die Altarflügel füllen, sondern frei gearbeitet und in *Nr. 327 u. 328* Reihen hintereinander angeordnet werden. Zwei Reitergruppen aus einer Kreuzigung können diese große Geschicklichkeit voraussetzende Technik zeigen (Saal 20), die in einem etwas *Nr. 326* früheren Relief, Maria, Johannes und eine heilige Frau am Kreuzesstamm (Saal 20), dieses von der Hand des Meisters des Hulshouter Altars, schon vorbereitet ist. Daß sich viele einzelne Reliefs aus der Antwerpener Schule in den Sammlungen und auch in der unsrigen finden, erklärt sich aus der auch sonst in den Niederlanden heimischen Komposition der Altäre, die aus zahlreichen Darstellungen mit vielen kleinen Figuren, meist um eine Kreuzigungszene in der Mitte gruppiert, zu be- *Nr. 340* stehen pflegt. Als typische Beispiele dieser Reliefs mögen eine *Nr. 336 Nr. 348* Beschneidung (Saal 18), ein Tod der Maria (Saal 20), eine Kreuz- *Nr. 349* abnahme und eine Beweinung angesehen werden.

Barock, Rokoko und Klassizismus

Mit dem siegreichen Vordringen der Reformation fiel der größte Teil derjenigen Aufgaben fort, die die Kirche bisher dem Bildhauer zu übertragen pflegte. Aber dieser Umstand allein kann doch nicht für die Verflachung verantwortlich gemacht werden, der die Plastik der Spätrenaissance anheimfiel, er kann auch nicht allein den Mangel an innerem Leben erklären, der uns um so mehr auffällt, je glatter und geschickter die äußerliche Mache ist. Verantwortlich dafür ist vielmehr die rasche Aufnahme einer fremden Kunstweise, der italienischen Renaissance, für die weder Maler noch Bildhauer innerlich vorbereitet waren, und die deshalb nicht verarbeitet und umgebildet, sondern nur nachgeahmt wurde. Es ist aus eben diesem Grunde auch nicht

weiter verwunderlich, daß verhältnismäßig die Bildnisplastik so viel besser als die übrige ist, denn eben hier konnte sich der Künstler noch am meisten von der Kraft des heimischen Elementes tragen lassen. In unserer Sammlung sind denn auch einige Büsten die besten Zeugnisse für diese Periode der deutschen Plastik: die Friedrichs II. von Dänemark, welche ein Sohn des bekannten Pankraz Labenwolf, Georg, um 1580 schuf (Saal 21) und die des Willibald Im Hof und seiner Gattin Anna (Saal 21), die von der Hand Jans de Zar stammen, eines Niederländers, der in Nürnberg um 1570 arbeitete. Gleichzeitig stellen die beiden letzteren Kunstwerke einen Beleg dafür dar, daß niederländische, insbesondere holländische Bildhauer, deren Einfluß sich bisher nur im Westen und Norden zeigte, nunmehr auch nach Süddeutschland vorgedrungen sind. Ihre überlegene Technik verschaffte ihnen bald die Vorherrschaft. Als typische Arbeiten dieser niederländisch-deutschen Plastik seien die Reliefs der fackeltragenden Engel, (Saal 21) von Alexander Colin und die Wachsstatuette Karls V. von Franz Aspruck (Saal 21) hervorgehoben.

Nr. 360

Nr. 372 u. 373

Nr. 374 u. 375

Nr. 377

Der fremde Einfluß bleibt von nun an in Deutschland überall zu spüren. Die Plastik tritt mehr und mehr in den Dienst der Architektur, und der dekorative Charakter, der ihr dadurch aufgeprägt wird, spricht sich auch in den selbständigen Bildhauerarbeiten aus. Nach der langen Zeit der Verödung, die im dreißigjährigen Krieg begonnen hatte, trat die Kirche, und zwar die katholische, wieder als Auftraggeberin hervor. Ihre festlichen Bauten mit plastischen Werken zu schmücken, war sie um so eifriger bemüht, als das Ornament in den Hintergrund gedrängt wurde. Denn da das Streben der Zeit auf eine reiche räumliche Gesamterscheinung ausging, so kam es nicht so sehr auf die Ausbildung einzelner Zierteile an, als darauf, die großen Flächen der Bauten durch Licht- und Schattenwirkungen zu beleben. Die erstrebte malerische Raumwirkung trägt nun auch



F. J. Günther: Der h. Norbertus

in die Plastik einen stark malerischen Zug. Es kommt vor allem auf einen reich belebten Linienzug an, auf virtuosen, flotten Vortrag, und auf eine mit kräftigen und glänzenden Farben arbeitende und mit Glanz- und Reflexlichtern rechnende Tönung. Die katholischen Länder des südlichen Deutschlands bergen einen großen Reichtum an Werken dieser Art. Hier sei zunächst auf zwei Heiligenstatuen hingewiesen, einen hl. Rochus und einen hl. Sebastian, weil sie dem Hauptmeister des Südens, dem Wiener Raphael Donner, sehr nahe stehen, von dem die Sammlung sonst nur noch einen von Engeln betrauerten Christus, allerdings ein Meisterwerk der Kleinplastik (Saal 21), besitzt. Die beiden Heiligen werden Donners Lehrer, dem Giovanni Giuliani zugeschrieben, der, von Geburt Venezianer, als in Österreich lange Zeit tätig, nachgewiesen ist. Unter den bayrischen Meistern ist außer dem frühen Barockmeister Johann Reichel von Augsburg, auf den die den Sturz Lucifers darstellende Gruppe zurückgeht, der aus derselben Stadt stammende Johann Andreas Bergmüller zu nennen, der den außerordentlich stark bewegten, auf einer Wolke herabfliegenden Erzengel Michael, geschaffen hat, eine auch in ihrer Bemalung durchaus typische Barockfigur. In der Art des Egidius Quirinus Asam ist eine stehende Madonna mit dem Kind gehalten und in der des Franz Ignatz Günther eine sog. Vespergruppe, eine Pietà. Diesem Meister selbst

Saal 2 — *Nr. 410 u. 411* — *Nr. 500* — *Nr. 380* — *Nr. 412* — *Nr. 413* — *Nr. 415*

aber dürften die beiden Modelle zu zwei Tabernakelfiguren in Neustift bei Freising zugeschrieben werden, der hl. Augustin und der hl. Norbertus (vgl. Abb. S. 178 u. 179) sowie eine auf Wolken kniende Madonna, die beweist, daß neben dem virtuosen Vortrag es dem Meister auch auf charaktervollen Ausdruck ankam. Dieses Streben nach Beseelung tritt überhaupt in der Kleinkunst des süddeutschen Barocks hervor, nur darf man keine komplizierten Gefühlsäußerungen erwarten; ekstatischer Schwung, sanfte Hingebung, lächelnde Anmut, das alles gelingt den Künstlern, aber das Typische tritt auch hier an Stelle des Individuellen. Man vergleiche z. B. nur die Madonna auf der Weltkugel, den hl. Nepomuk, die Pietà, oder die beiden Johannes.

Nr. 418 u. 419

Nr. 420

Nr. 421
Nr. 422
Nr. 423
Nr. 416 u. 417



F. J. Günther: Der h. Augustinus

Ganz anders wirkt der Barock des Nordens. Während im Süden der übermächtige Einfluß Roms unverkennbar ist, herrscht in Norddeutschland holländische Kultur und holländische Kunstauffassung vor. Diese aber hatte sich durchaus dem strengen Palladio zugewandt, und so kommt denn, als der große Kurfürst als Bauherr entscheidend in die Entwicklung der deutschen Kunst eingriff, eine gewisse Klassizität in den Barock. Andreas Schlüter aber war es vorbehalten, auch hier durch plastischen Schmuck ein lebensvolles Element in den starren, fast nüchternen Ernst zu bringen. Was er als Bildhauer geschaffen hat, kann man außerhalb des Museums besser studieren als in ihm. Immerhin mag der Besucher daran erinnert werden, daß er im

vorderen Treppenhaus von einer Nachbildung seines Hauptwerkes begrüßt wurde, das sich auf dem alten, wegen der Fährnisse der Witterung und des Klimas hierher geretteten Sockel erhebt, vom Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten. Und wenn er von der großen Freitreppe in den Verbindungsgang zwischen den beiden Flügeln der Gemäldegalerie getreten ist, findet er dort eine verkleinerte Wiederholung des Denkmals von Johann Jakobi, Schlüters Gießer, aufgestellt auf einem Sockel, der vielleicht einem Entwurf des Meisters selbst zu danken ist. Sonst sind mit ihm und zwar mit der ersten Zeit seiner künstlerischen Entwicklung wohl nur noch zwei Bernsteingruppen (Saal 2) in Verbindung zu bringen, die den Sieg des Perseus über Polydektes und das Parisurteil darstellen und zwei Elfenbeinfiguren des Herakles. Eines kleinen, aber seiner Technik wegen bewundernswerten Denkmals mag, da auch es mit dem Namen des großen Kurfürsten zusammenhängt, hier noch zum Schlusse gedacht werden, der aus einem Stück Eisen von Gottfried Leygebe geschnittenen Gruppe (Saal 20) die den Fürsten als den Drachentöter, als heiligen Georg, zeigt.

Nr. 392 u. 393

Nr. 192 u. 193

Nr. 498

Dem großen Bewegungsrausch des Barocks, seinem feierlichen Pomp und seinem heroischen Pathos war die Zierlichkeit des wieder weit mehr ornamental gerichteten Rokokos gefolgt, und alles, was diese Kunstrichtung an plastischem Vermögen besitzt, tritt im Porzellan in Erscheinung. Was hierin geleistet worden ist, mag der Besucher der Sammlung im Saal 50 des Obergeschosses studieren, uud er wird erkennen, daß ein die Eigenschaften des Materials und seine Wirkungen klug abmessender Sinn, eine leicht bewegliche Phantasie, ein auf subtile Feinheiten ausgehender Geschmack hier am Werke waren. Die Monumental-Skulptur dieses Jahrhunderts hat im hinteren Treppenhaus Aufstellung gefunden. Den Aufgang flankieren die graziösen Meisterwerke Pigalles, Merkur (vgl. Abbild. S. 181) und Venus, die schon unter Friedrich dem Großen nach Sans-Souci gekommen.

Hinteres Treppenhaus

Weiter oben aber begrüßt uns der König selbst (in einer Kopie nach Schadow) mit seinen Generälen. Denn das Spiel des Rokoko war von kurzer Dauer gewesen. Die Rückkehr aus der erträumten Welt zur Natur und zur Einfachheit und damit, da man beides in ihnen zu finden glaubte, zu den klassischen Vorbildern, bereitete sich schon bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts vor, und der neue Stiel beherrscht alsdann dessen letztes Drittel. Ein einfach großer, monumentaler Sinn offenbart sich in den Werken Tassaerts, der seit 1775 in Berlin arbeitete. Von ihm sind die beiden Statuen der Generäle Keith und Seidlitz, deren neuer Stil um so klarer wird, wenn man sie mit den benachbarten, wenig früheren Standbildern von Winterfeldt und Schwerin vergleicht, die von François Caspard Adam geschaffen, noch ganz die Traditionen der vorhergehenden Periode verkörpern. Von der späteren, unselbständigen Nachahmung der klassischen Vorbilder, die so verhängnisvoll wurde, ist hier noch nicht zu spüren, und auch in den Werken seines Schülers Johann Gottfried Schadows, ist der gleiche gesunde Blick fürs Leben zu erkennen. Sein Ziethen und sein Leopold von



Pigalle: Merkur

Dessau, die samt den an den Sockeln früher angebrachten Reliefs (vgl. Abbild. unten) und Inschriften jetzt ebenfalls das hintere Treppenhaus schmücken, beweisen das zur Genüge. Sie zeigen aber auch, wie sehr der Schüler dem Meister an Kraft und Eindringlichkeit des Ausdrucks und an Geschmack überlegen war. Mit diesen Denkmälern steht Schadow an der Schwelle einer neuen, an der Schwelle unserer Zeit.



G. Schadow:
Sockelrelief vom Denkmal Leopolds von Dessau

OBER-GESCHOSS

Gemäldegalerie:

Italienische Bilder und Skulpturen

Die Raffaelischen Teppiche

Die spanische Kunst

Französische, englische und
deutsche Bilder des
achtzehnten Jahrhunderts

Die altniederländischen, deutschen,
vlämischen und holländischen
Malerschulen



Andrea Briosco, gen. Riccio:
Wasserträger



Benozzo Gozzoli: Der hl. Zenobius erweckt einen toten Knaben

Italienische Schulen

Wird die südliche Hälfte des Obergeschoß an der Kanalseite durch niederländische und deutsche Bilder ausgefüllt, so umschließt die nördliche — an der Spree gelegene — nur italienische Gemälde und Skulpturen; der große Saal in der Mittelachse des Gebäudes aber bewahrt ein kostbares Gut italienischer Kunst, das in den Niederlanden entstanden ist: die Teppiche Raffaels.

Die Anordnung von Bildern und Skulpturen ist in der Hauptsache chronologisch, und ebenso sind die Lokalschulen, soweit das anging, zusammen belassen worden, da gerade in der Vollständigkeit, mit der die einzelnen Schulen vertreten sind, ein Hauptwert der Sammlung beruht.

Zwischen toskanischen und oberitalienischen Bildern sind die bemalten Bildwerke in Terrakotta, Stuck und Holz sowie die

Marmorskulpturen von gleicher Herkunft eingereiht. Die Bronzen erhielten in zwei Räumen gesonderte Aufstellung und geben dadurch ein geschlossenes, reiches Bild von der Entwicklung und künstlerischen Höhe dieser vornehmsten Kleinkunst. Noch energischer als sie aber forderten die Robbia-Glasuren den eigenen Raum. Sie sind ja ganz als starke Glanzlichter für stumpfe Mauerflächen erfunden, und ihre Nachbarschaft gefährdet deshalb jede diskretere Farbenkomposition.

Zwischen italienischer und transalpiner Formengebung ist ein polarer Gegensatz; man pflegt ihn aus den größeren und einfacheren Formen der südlichen Natur zu erklären und aus dem anderen schärferen Licht, das alle Einzelheiten dort betont, während die trübere Atmosphäre diesseits der Alpen vieles eher verhüllt, ja oft nur einzelne Kanten und Ecken sprechen läßt. Dazu kommt noch ein anderes: die Verschiedenheit der Aufgaben hier und dort. Nur für den Norden bedeutet Gotik die Auflösung der Mauer in polygonale Kapellen und große bemalte Fenster; in Italien bedarf's viel kleinerer Öffnungen, um einen Innenraum zu erhellen, und so wurden, dank der vervollkommneten Technik einzuwölben, die Kirchen der italienischen Gotik höher und weiter und ihre Mauern größer als bisher. Man pflegte diese in horizontale Streifen einzuteilen und auf ihnen in großzügigen Bildern Geschichten des Neuen Testaments und Heiligen-Legenden zu erzählen; die Seitenwände der rechteckigen Chorkapellen wurden so zu einer Schule der monumentalen Historien-Malerei, und italienische Kunst vom 14.—16. Jahrhundert kann ohne ihre Kenntnis nur sehr bedingt begriffen werden; besonders die Anfänge im ausgehenden Mittelalter, wo profane Aufgaben kaum jemals vorkamen; auch Altäre aus jener Zeit sind selten und nur wenige ins Ausland gekommen. Als ein sehr früher, durch Größe und Qualität gleichmäßig ausgezeichneter, ist die thronende Madonna von etwa 1250 (Saal 29) hervorzuheben (vgl. Abbild. S. 6).

Malerei des 14. Jahrhunderts

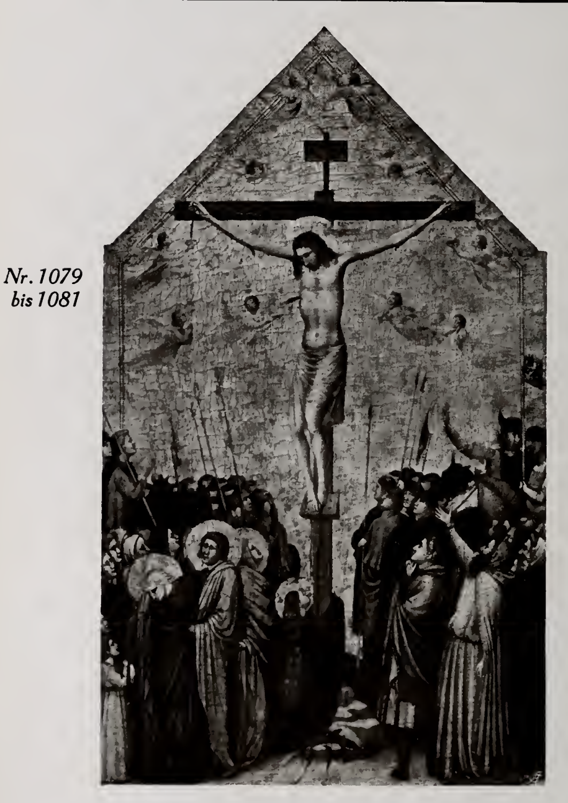
Kabinett 28

Wie Plastik und Literatur erlebt auch die Malerei Italiens um 1300 eine erste große Blüte, und wie bei jenen, ist es auch für sie der Beginn einer außerordentlichen Entwicklung. Neben Dante, Giovanni Pisano und Arnolfo di Cambio (s. S. 38 ff.) treten die Maler Giotto mit seinen Schülern Daddi und Gaddi und die Sienesen Duccio di Buoninsegni, Ugolino, Simone Martini und die Lorenzetti. Sie sind fast ausnahmslos in Berlin vertreten, zwar nur in kleinen, aber charakteristischen Arbeiten.

Giotto gehört nicht mehr zu jener ersten Generation, für die das erzählende Wandbild eine neue Aufgabe war. In vieler Beziehung ist es dankbarer als das Mosaik, bei dem sich immer die mühsame Technik zwischen Erfindung und Ausführung stellt. Viel unmittelbarer spricht sich der Künstler im Fresko aus; und Giotto war es, der dem Wandbild wieder den großen Stil geschenkt hat: seine Kompositionen sind von vollkommener Klarheit, seine Auffassung ist immer bedeutend und seine Erzählungsweise wie jede einzelne Geste ungemein charakteristisch, obwohl alle Formen bei ihm von lapidarer Einfachheit sind. Dies ist auch typisch für jene kleine Kreuzigungstafel, die zum mindesten in der Erfindung Giottos Werk. Das hohe Kruzifix ist von weinenden Engeln umflattert; unten teilt sich die Menge in zwei Gruppen, so daß die kniende Magdalena — das rote Gewand soll an ihre einstige Weltfreude erinnern — sichtbar wird. Der zusammenbrechenden Maria ist der fromme Hauptmann, der zum Herrn emporweist, gegenübergestellt: „Er ist fürwahr ein frommer Mensch gewesen." Trauer und schmerzliche Bewunderung beherrscht die Menge.

Nr. 1074

Giottos Schüler und Nachfolger haben das Schema seiner Kompositionen häufig übernommen und nur durch Einzelbeobachtungen und gelegentliche kleine Änderungen ihre persönliche Eigenart dokumentiert. Das gilt besonders von der landschaftlichen und baulichen Umgebung, die man jetzt reicher aus-



Giotto (Werkstatt): Kreuzigung

Nr. 1079 bis 1081

gestattet, und von den Typen, die man zierlicher in den Formen und komplizierter im Ausdruck bildet. Taddeo Gaddi ist der älteste in dieser Gruppe. Von ihm ist der mittelgroße Klappaltar mit der thronenden Madonna, in dem die Geste des Kindes schon etwas von jener ganz irdischen Zärtlichkeit erhielt, die Giotto noch fremd gewesen; auch viele Gruppen und Stellungen sind bei Taddeo weniger lapidar. Besonders charakteristisch erscheinen uns die kleinen Zwickelbilder auf den Flügeln: S. Niccolo rettet einen Knaben aus türkischer Gefangenschaft und bringt ihn den staunenden Eltern zurück. — Ebenso sind die beiden Vierpaßbilder nach Mache und Erfindung Taddeos Werk. Die primitive Art der Erzählung in drei Situationen: der herabstürzende Knabe, sein bewußtloses Daliegen und sein

Nr. 1073

Nr. 1074

Zum - Leben - Kommen durch den Heiligen Franz entsprach dem Streben vollkommen deutlich zu sein.

Angelo Gaddi, ein Sohn und Schüler von Taddeo, schuf die große halbfigurige Madonna, die — weicher in Ausdruck und Modellierung und zarter in der Farbe — den gewandelten Zeitgeschmack verrät. Noch zierlicher in den Formen erscheint der dreiteilige Altar des wenig älteren Bernardo Daddi. *Nr. 1064* Er hat nicht nur von Florenz, vielmehr auch durch sienesischen Einfluß gelernt. Ein Vergleich zwischen seiner „Kreuzigung" und der benachbarten von Giotto offenbart die Unterschiede in dieser zuerst so gleich scheinenden Kunst. Derber ist Bernardos



Nr. 1040

Taddeo Gaddi: Madonnen-Altar (Mittelbild)

Nr. 1064 A



Duccio di Buoninsegna: Geburt Christi

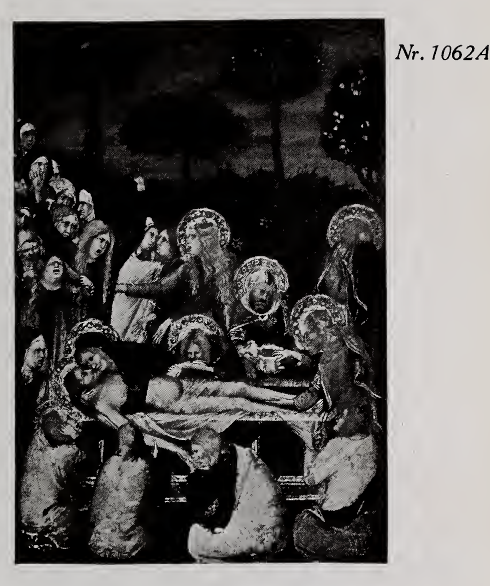
größerer Altar der Madonna mit S. Bernhard und S. Salvius; seine Predella ist etwa drei Menschenalter jünger, ein Werk des wenig bedeutenden Bicci di Lorenzo (Saal 28).

Neben Florenz war Siena im 14. Jahrhundert die wichtigste Stätte der Malerei, und schon damals unterscheidet sich die Kunst der vornehmen, aber abgelegenen Bergstadt deutlich von dem im Arnotal aufblühenden Handelszentrum. Sie bewahrte mittelalterliche Tradition und mittelalterliche Kultur bis weit in die Renaissance hinein; die Erzählung ist in ihren Bildern stimmungsvoll, aber niemals so prägnant und drastisch wie in Florenz.

Duccio di Buoninsegna war hier der älteste einer großen Generation, wenig älter als Giotto, und viel befangener in byzantinischer Überlieferung. Aber wie damals schon die ganze Schule Sienas Florenz durch schöne Farbenharmonien in den Schatten stellte, so übertraf auch Duccio hierin den Meister der Erzählung: Giotto. Duccios Gestalten sind weniger charakteristisch und weniger körperhaft, doch Typen und Gewandung immer von einer beinahe vollkommenen Schönheit. — Das lehrt auch

die kleine Tafel in Berlin „Christi Geburt zwischen Jesaias und Hesekiel“; ein Teilstück von Duccios Hauptwerk, dem einstigen Hochaltar des Sieneser Doms. Denn wenn die Front dieses prachtvollen Aufbaus die Maesta, die „Thronende Madonna umringt von einem Engelchor“ enthielt, die Rückwand war wie die hohen Kapellenwände jener Zeit in lauter einzelne Bilder geteilt: Szenen aus Christi Leben. Bei allen ist das Anmutige und nicht das Ernste, Herbe zum Grundton auserwählt. — Fast gleichzeitig mit diesem Hochaltar entstand ein anderer, fast so umfangreicher für Florenz, für die Franziskanerkirche von S. Croce. Sein Meister, Ugolino, war auch Sienese, im Stil ist er Duccio ähnlich gewesen; freilich so harmonisch seine Farben zum Gold gestimmt sind, er erreicht weder in ihnen — noch in der Formengebung die vornehme Schönheit des großen Zeitgenossen. Der große Altar war schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts nach England gekommen und dort aufgeteilt; fünf seiner Tafeln sind von da her nach Berlin gelangt. Weniger erfreulich in der kühlen Farbe, aber lebensvoll erzählt sind Pietro Lorenzettis Humilitasbilder, die auch zu einem florentinischen Altar (heute in der Accademia) gehören.

Nr. 1062A



Simone Martini: Grablegung Christi

Nr. 1635, 1635A, 1635B



Francesco di Giorgio (?): Die Heilung des Lahmen

Den zweiten Hauptmeister von Siena, Simone Martini, kann man nur dort oder in Assisi in seinen prachtvollen Wandmalereien voll würdigen. Daß er den Einfluß Giottos dort er- *Nr. 1070A* fahren hat, beweist die kleine „Grablegung Christi", wahrscheinlich der Teil eines Passionsaltärchens. Der Schritt zu realistischer, ja zu pathetischer Darstellung ist hier ganz unverkennbar, doch blieb in der Betonung des lyrischen Moments die sienesische Eigenart bewahrt. Auch Ambrogio Lorenzettis spitz- *Nr. 1094A* giebeliges Bild der „Geburt Christi" ist auf den gleichen Ton gestimmt. Hier ist der Zusammenschluß von Malerei und dekorativer Rahmung von besonderem Reiz.

Bis tief ins 15. Jahrhundert hinein behielt man in Siena den mittelalterlichen Madonnentypus und statt der realistischen Orts- *Nr. 1081A* angabe den Goldgrund bei. Noch die Lippo Memmi und *Nr. 1067 Nr. 1654* Andrea Vanni bilden die Gottesmutter mit schlankem Oval, sehr langem Mittelgesicht und geschlitzten, fast mandelförmigen *Nr. 1112B* Augen, und noch Giovanni di Paolo verzichtet auf eine *Nr. 1112C* wirkliche Raumschilderung, wie sie in Florenz damals längst

selbstverständlich; um so mehr überrascht er durch die psychologische Ausdeutung affektvoller Klage. Nur an die Gruppe der Marien auf dem größeren Bild sei hier erinnert. (Das größere im Saal 29, das kleinere im Kabinett 30.)



Gentile da Fabriano:
Thronende Madonna mit der hl. Katharina und Nikolaus

Die Malerei von Umbrien, Toskana und Venedig zu Anfang des 15. Jahrhunderts

Ein dritter Mittelpunkt für die Entwicklung malerischen Könnens ist vom Trecento her das umbrische Land gewesen. Die Anfänge werden durch die lichten Tafeln des Alegretto

Nr. 1076 Nuzi „Die thronende Madonna“ und „Christi Kreuzigung“
Nr. 1078 charakterisiert und die erste Blüte durch Gentile da Fabrianos
Nr. 1130 großes Altarbild (vgl. Abbild. S. 193).

Saal 29 Nur wenige Bilder dieses großen Übergangsmeisters zur Renaissance blieben erhalten; das in Berlin stammt aus seiner Heimat und gehört wahrscheinlich seiner Frühzeit an. Er kannte damals Florenz noch nicht, wo man seit Giotto durch enge Gewänder und gerade herabfallende Falten die Illusion des festen Stehens und der Körperhaftigkeit erstrebte. Viel mehr liebte er weite Gewänder mit schönem Linienfluß, und Farben und Gesten bildete er, wie die Sienesen, lieblich, beinahe preziös. In Venedig traf er mit dem Veroneser Medailleur Pisanello zusammen (er hieß mit Vornamen vielleicht Antonio, nicht Vittore, wie man früher fest angenommen hat), und beider Kunst hat auf Venedigs Malerei unmittelbar eingewirkt. Schon in Antonio
Nr. 5 Vivarinis großem Bild „Die Anbetung der Könige“ mischt sich die teppichhafte Buntheit, die durch den Einfluß des Orients hier Tradition geworden, mit Gentiles zarter Modellierung und Pisanellos kraftvollem Realismus (vgl. Abbild. S. 195).
Nr. 1650 Man vergleiche nur die wenig älteren Heiligengestalten Lorenzo Venezianos, die links benachbart hängen, und die noch ganz in byzantinisch-mittelalterlichen Formen befangen sind, um den Fortschritt in Antonio Vivarinis Bild zu erkennen. Die Weiterentwicklung venezianischer Malerei zu einem Stil mit energischer Modellierung, bei der die dekorative Farbenpracht sogar für eine kurze Zeit in den Hintergrund tritt, wird durch das
Nr. 1160 St. Georgsbild des jüngeren Bruder Bartolomeo Vivarini
Nr. 1143 und einen großen Altar aus seiner Werkstatt charakterisiert. Die Tafel mit dem heiligen Ritter ist ein bezeichnetes, ganz eigenhändiges Werk des Meisters, der große Altarbau ist wegen seiner Gesamtkomposition, der Anordnung auf sechs verschieden großen Tafeln von Wert. Die oberen zeigen noch Antonios Richtung, während die untere Hälfte eher auf



Antonio Vivarini: Anbetung der Könige

Bartolomeo und seinen Neffen Alvise deutet. Ein prachtvoller (kopierter) Rahmen im venezianischen Übergangsstil soll zeigen, wie sehr jene geschnitzten und vergoldeten Dekorationen an venezianischen Altären zu der Gesamtwirkung beitrugen.

Daneben sind an diesen Wänden noch ein paar florentinische und sienesische Bilder aus dem Anfang der Frührenaissance vereint, darunter die Madonnen Lorenzo Monacos, eines bedeutenden Malers der älteren Generation, der noch die ersten Werke der Frührenaissance, Donatellos und Masaccios Anfänge, miterlebte, und als älterer Genosse des Fra Angelico zum Vergleich mit diesem unmittelbar auffordert, zumal zwei kleine Predellenbilder von ihm benachbart aufgehängt sind. Jedoch es gäbe uns ein falsches Bild; so reizvoll die Predellenbilder durch die zartsinnige Erzählung und durch die Darstellung der Landschaft sind. Des Frate Stil, sein hohes Können kommt in den Bildern in den Kabinetten 32 und 40 deutlicher zur Erscheinung als hier.

Nr. 1119 u. 1123A

Nr. 61 u. 62

Die Bildnerei Toskanas und Ober-Italiens zu Anfang des 15. Jahrhunderts

Zwischen den Bildern sind Statuen und Reliefs der gleichen Epoche und gleichen Herkunft eingestreut. Ihre Bemalung hat der zerstörenden Zeit nicht so gut widerstanden, wie die Farben auf der ebenen, geglätteten Bildtafel; aber als sie entstanden, waren sie den gemalten Bildern viel ähnlicher als heute. Im Material ganz ohne Prätension, unterscheiden sie sich auch hierin von der Marmor- und Bronzeskulptur der Renaissance; ihr Reiz liegt nicht in Materialschönheit im alten Sinn, vielmehr in malerischer Gesamtwirkung und frischer Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Denn viele von diesen Madonnenreliefs mögen rasche Improvisationen gewesen sein; oder besonders beliebte Kompositionen wurden in dem billigen Ton und Stuck für bescheidenere Auftraggeber wiederholt. Ihr Material ist sehr ver-

verschiedenartig; neben Stuck und gebranntem Ton kommt Cartapesta und Leder, in waldreichen Provinzen auch Holz schon seit dem späten Mittelalter vor.



Florentinisch um 1450: Taufe vor einer Stadt

Die kräftigen Lokalfarben sind bei den meisten durch Alter und Staub zu einem malerischen Kolorit verblaßt, und ein reicher Tabernakelrahmen vervollständigt beinahe immer die dekorative Wirkung. Im Gegensatz zu den monumentalen Stein- und Bronze-Skulpturen offenbart sich hier eine volkstümliche Kunst, ein bürgerlicher Geschmack; diese Reliefs waren ja häufig für das Privathaus und die Familienkapelle bestimmt, und so neu diese Aufgabe der Frührenaissance war, so neu gestaltete sich auch ihre Lösung: das Göttliche in der Madonna und ihrem Sohn ward immer weniger, das intime Verhältnis von Mutter und Kind mehr und mehr betont, ja, schließlich wird es in ganz genrehafter Weise ausgedeutet. Nicht nur in den so lebensvollen Bildnisbüsten, auch in den kleinen farbigen Altarwerken lernen wir Jakob Burckhardts Erklärung der Renaissance als Wiederentdeckung der Welt und des Menschen verstehen.

Die Anfänge dieser ganz volkstümlichen Kunst liegen im späten 14. Jahrhundert bei Alberto di Arnoldo, einem Lombarden, der um 1370 als Plastiker und Dombaumeister in Florenz

Nr. 32A



Florentinisch um 1425
Der englische Gruß

tätig war. Seine Madonnenkomposition am dortigen Campanile hat dem einst farbigen, heute sehr nachgedunkelten Stuckrelief hier als Vorlage gedient; es zeichnet sich vor den toskanischen Arbeiten dieser Jahre durch eine besonders weltliche, genremäßige Auffassung aus: das Kind lacht fröhlich und faßt der Mutter Hand, denn sie will scherzend seinen Hals berühren. Die Formen sind rundlich und eher schwerfällig; es fehlt noch jener Naturalismus in der Behandlung der Einzelformen, der für das Quattrocento charakteristisch ist; freilich noch nicht für jene anonymen Künstler der Übergangs-Epoche, die in diesem Saal vertreten sind.

Die meisten waren Florentiner, andere wahrscheinlich Ober-Italiener von Geburt; der bekannteste unter diesen ist der Meister der Pellegrini-Kapelle; er dankt den Namen seinem Hauptwerk, der heute unbemalten Ton-Dekoration in einer Chorkapelle von S. Anastasia in Verona. Jünger, zum mindesten viel fortgeschrittener im Können ist ein Altar im Modeneser Dom, sowie ein Grabmal in Arezzo, und wahrscheinlich vom selben Meister wie diese beiden Terrakotta-Werke ist eine Ton-Statuette der Madonna in Berlin sowie das unbemalte Tabernakel in reichem Rankenwerk im Giebel ebenda. (Nr. 107, Nr. 108)

Von größeren und schlichteren Formen war die Steinplastik in Florenz um 1400—1430. Ihre Hauptwerke sind die Statuen am Dom und an Or San Michele. Ihrem Stil entsprechen die drei großen Madonnen ohne Rückwand und Rahmen (in der oberen Reihe), die wahrscheinlich in denselben Werkstätten ent- (Nr. 109C, Nr. 109D)

standen sind. Noch eigenartiger als sie erscheint die monumentale Gruppe über der Eingangstür: Das eigenwillige Kind hat den Mantel der Mutter fest um den kleinen Körper gezogen, während diese mit großen Augen in die Ferne blickt. *Nr. 108E*

Die kleineren Madonnenreliefs, die häufig von einem spätgotischen Rahmen umschlossen sind, erscheinen neben solchen Arbeiten und neben den gleichzeitigen Reliefs eines Donatello (vgl. S. 214 u. 221) beinahe genrehaft. Ihr zierlicher Stil und die runden flatternden Falten erinnern am ehesten an die Bronzen des letzten Gotikers Ghiberti. Hier liegen die Vorarbeiten für Luca della Robbias klassische Madonnen-Interpretation; nur die spätesten Stücke, wie etwa die reizvolle Gruppe (neben der Ausgangstür), sind eher unter Lucas Einfluß als vor ihm entstanden. Ähnliches gilt auch von der größeren Komposition im reifen Renaissance-Tabernakel; freilich mischen sich hier die Reminiszenzen an Luca mit Einflüssen von Donatellos herberer Kunst. Einem frühen Schüler von ihm mag auch die große Madonnen-Statue mit musizierenden Engeln angehören, die derb, ja beinahe roh in der Gesamterscheinung, jedoch nicht ohne interessante Einzelbeobachtungen ist. *Nr. 112A* *Nr. 108A* *Nr. 109* *Nr. 60A* *Nr. 34A*



Florentinisch um 1425
Der englische Gruß

Viel mehr gotische Tradition und mehr Erinnerung an die feine Kultur des späten Mittelalters ist in den Statuen der Verkündigung. Sie haben nicht mehr ihre bunte naturalistische Bemalung, wie sie noch ein paar Gruppen in Toskana sich bewahren, aber sie lassen jetzt die Schönheit ihres Körperkonturs *Nr. 151 u. 152*



Ferraresisch um 1500: Savonarola

im schlichten Braun fast noch deutlicher sprechen. Da verwandte Arbeiten in Holz in Siena und Pisa besonders häufig sind, nahm man früher für sie auch diese Heimat an, bis man stilkritischen Erwägungen zuliebe, sie der florentinischen Gruppe und einem Schüler des Ghiberti zugewiesen hat.

Nr. 152B Statt ihrer haben wir die kleine Madonna vor goldbrokatenem Grund als sienesisch (um 1410—1420) anzusprechen; vielfach beschädigt, ist sie doch noch von großem Reiz, und die schwellenden Formen das Kraftvolle, Zielstrebige in der Bewegung lassen an Jacopo della Quercia, den frühesten und größten Bildhauer von Siena im Quattrocento, denken. —
Nr. 112E Und endlich ist auch für das große Tonrelief der Kreuzigung, das aus Perugia stammt, ein sienesischer Künstler anzunehmen, trotz der Einflüsse Donatellos (der Altmeister hat ja in den zwanziger und fünfziger Jahren des Quattrocento längere Zeit in Siena verweilt). Die weichen Formen, der pathetische Stil sind für die abgelegene Bergstadt viel eher typisch als für die aufblühende Stadt am Arno. Nur wenig jünger ist das kleine

Nr. 1655

Bild: „Die Heilung des Lahmen durch die Apostel", das (vielleicht im selben Kreis wie unser Relief entstanden) Francesco di Giorgio, dem berühmten Architekten, Bildhauer und Maler zugeschrieben ist. Von den nur wenig älteren Malern in Siena, die sehr viel mehr der Tradition des Trecento verdanken als den fortschrittlichen Zeitgenossen in Toskana und Umbrien, den leidenschaftlichen Passionsbildern des Giovanni di Paolo und den Madonnen der Sassetta und Neroccio, war weiter oben (s. S. 192) schon die Rede.



Domenico Veneziano: Bildnis einer jungen Frau

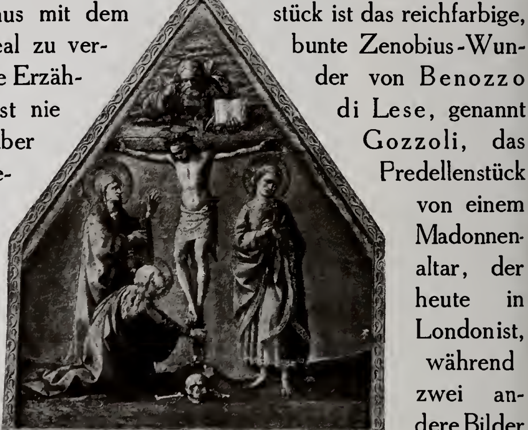
Florentinische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts

Kabinett 30

Das reife 15. Jahrhundert und die Anfänge der Hochrenaissance lehrt das benachbarte Kabinett kennen. Die großen Bilder dieser Epoche sind in den späteren Oberlichtsälen ver-

einigt; hier sind die kleinen Tafeln aufgestellt, die zu intimer Wirkung nur im kleineren Raum gelangen. Das gilt in besonders hohem Maße von des Francesco Pesellino preziösem Täfelchen: Christus am Kreuz, das wahrscheinlich von einem vielteiligen Altärchen stammt (s. Abbild.) Francesco di Stefano, genannt Pesellino, der jung gestorben ist, war in der Hauptsache ein Truhenmaler; und mythologische und allegorische Motive haben ihn häufiger beschäftigt als die heiligen Geschichten. Er hat's verstanden, den jungen Realismus mit dem Trecento-Ideal zu versöhnen: seine Erzählungsweise ist nie großartig, aber immer sehr lebensvoll, seine Gesten und Einzelformen oftmals von großer Anmut und seine Farbe von feinem Geschmack. Sein Gegenstück ist das reichfarbige, bunte Zenobius-Wunder von Benozzo di Lese, genannt Gozzoli, das Predellenstück von einem Madonnenaltar, der heute in London ist, während zwei andere Bilder dieser Staffel in die Brera von Mailand und nach Buckingham Palace gelangten.

Nr. 1651



Pesellino: Klage um den Gekreuzigten

Das unsere, die Erweckung eines toten Knaben ruft die Erinnerung an Taddeo Gaddis Fanziskus-Wunder (s. S. 188) wach, und gerade neben jenem erweist sich, wie sehr mit Recht Gozzoli stets der heiterste Erzähler der Frührenaissance genannt wird (vgl. Abbild. S. 185).

Ganz anders als diese kräftigen Akkorde mit viel leuchtendem Rot wirken die lichten und zarten Farben Domenico

Venezianos. Von seinen Arbeiten, die er, ein Zugewanderter, in Florenz geschaffen, ist nur der große Madonnenaltar aus S. Lucia, heute in den Uffizien, ganz gesichert. Zu seiner Predella gehörte das kleine, schlicht erzählte Martyrium der Lucia, das, wie der große Altar in Florenz, beinahe ganz auf weiß und helles Blau, ein mattes Grün und lichtes Rot gestimmt ist. Und blaue Luft ist ja auch die bestimmende Note in Domenicos Bildnis einer jungen Frau, die im engen roten Brokatgewand vor einer Balkonbalustrade sitzt. Ganz im Profil und mit einer auf das geringste Maß gebrachten Modellierung in Kopf und Hals, mutet das reizvolle Bild fast wie ein polychromes Marmor-Relief an, hat man doch zahlreiche Porträtskulpturen jener Zeit naturalistisch bemalt. — In Mainardis benachbarten Bildnissen eines jungen Paars läßt sich die Entwicklung der Porträtkunst weiter verfolgen. Der Mann ist in roter Mütze und gleichfarbigem Rock vor eine grünblaue Landschaft gesetzt und die psychologische Interpretation ist nicht raffinierter als diese einfache Farbenkombination; gleiches gilt von dem Kardinal und der jungen Frau, der ihre kleine Umwelt — Schmuck, Gebetbuch u. a. beigefügt ist; ein dunkles Säulchen aber wird dem nicht sehr feinen Profil zum betonenden Hintergrund.

Nr. 64
Nr. 1614
Nr. 86
Nr. 85 u. 83

Mainardi, der selbst aus San Gimignano bei Siena gebürtig, war Ghirlandaios Schwager, jenes berühmten Freskomalers vom Ausgang des Quattrocento, der die vornehmen Florentinerinnen in S. Maria Novella in Florenz in lebensgroßen, ganzfigurigen Bildnissen verewigt hat. Seine gefällige Kunst zu erzählen, seine weiträumigen Hallen mit antikem Reliefschmuck und dem Blick in landschaftliche Ferne lernen wir vortrefflich aus dem anmutigen Judithbildchen kennen (vgl. Abbild. S. 204). — Wie hier ein großzügiger Wandbildstil in der kleinen Tafel zum Ausdruck gelangt ist, so verraten die Bilder des Pollaiuolo und Verrocchio den malenden Bildhauer als Autor. Alle Einzelformen sind hier auf plastische Erscheinung hin gesehen. Antonios „David“

Nr. 21
Nr. 73A

Nr. 104A



Nr. 80

Domenico Ghirlandaio: Judith

(vgl. Abbild. S. 205) ist auch farbig sehr geschmackvoll und Verrocchios „Madonna“ (vgl. Abbild. S. 206) durch den lächelnden Ausdruck von großem Reiz; und noch ein anderes ist hier interessant, das Raum-Problem. In bräunlichem Gesamtton kräftig modelliert wie eine Bronzestatue, ist die Madonna in eine ganz lichte und zart gemalte Landschaft hineingestellt. Nicht ganz auf gleicher Höhe im Zeichnerischen steht das sympathische Mädchenbildnis aus Verrocchios Werkstatt, das vorn die geheimnisvolle Beischrift: Noli me tangere, auf der Rückseite ein paar Zeilen aus einem Sonett dieser Zeit bewahrt.

Merkwürdig sticht von diesen Interpretionen des Menschen im 15. Jahrhundert das Hochrenaissancebildnis ab. Bronzino hat für die erste Großherzogin von Toskana, die aus ihrer spanischen Heimat den Sinn für strenge Etikette mitgebracht, die vornehme Repräsentations-Schilderung gefunden. Alles Zufällige, Momentane in Ausdruck und Haltung ist vermieden und die Farben sind ganz aufs Ernste, Gemessene abgestimmt. Schon Verrocchio und Lionardo haben gelegentlich die Hand zur psychologischen Ausdeutung mitbenutzt. Aber wie verschieden sind auch hierin die „Leonora von Toskana“ und die „Mona Lisa“.

Nr. 338B

Nr. 267A

Weniger großzügig in der Zeichnung erscheint Bacchiaccas junge Frau, aber höchst raffiniert sind Hintergrund und Kleid in

kühlem Grau und Grün; sie erhöhen den Reiz des zarten Teints und der rötlichen Haare, und in der kleinen „Pantherkatze“ wird dieser warme Farbenton wiederholt. — Auch Francesco Salviatis delikate kleine Kopie nach Tizians „Ranuccio Farnese“ ist auf den Kontrast grau, schwarz und hellrot abgestimmt. — Der ernste Stil des 16. Jahrhunderts kontrastiert am stärksten mit den späten Bildern aus dem 15. Jahrhundert; mit jener Generation,



Antonio Pollaiuolo: David

Nr. 339A

die sich in zarter, durchsichtiger Modellierung und flatternden Gewändern gar nicht genug tun konnte. Raffaellino del Garbos Madonnen-Tondo und Filippino Lippis Allegorie sind ganz besonders charakteristisch für diesen Stil (vgl. Abbild. S. 208). Als Türfüllung dienen hier zwei prachtvolle intarsiageschmückte Flügel mit der Impresa des Piero de' Medici. Aller Wahrscheinlichkeit nach befanden sich dieselben einst in der Palastkapelle. Ihr Stil weist sie der Werkstatt des Giuliano da Maiano zu, die Zeichnung hierzu ist vielleicht von seinem Bruder Benedetto (vgl. Saal 37). Eine Lünette „Maria mit Engeln und Cherubim“, die gute Arbeit von Andrea della Robbia, ist ihr Abschluß nach oben.

Nr. 90

Nr. 78A

Nr. 31

Glasierte Bildwerke der Robbia

Kabinett 31

Die benachbarten Säle umschließen in der Hauptsache die Bildwerke der Frührenaissance von Donatello und Luca della Robbia bis zu Benedetto da Maiano; aber auch hier sind die Gemälde, die fast immer in den Wandmitten aufgestellt sind, die wirklich farbige Note. Eine Ausnahme von solchem Prinzip machen einzig die Robbia-Glasuren mit ihrer stark glänzenden Farbigkeit. Luca della Robbia verdankt seine große Popularität weder der marmornen Sängerkanzel mit jenen feinen Reliefs musizierender Kinder aus dem Florentiner Dom, noch der bronzenen Sakristeitür ebenda, nein, vielmehr der Zinnglasur, mit der er bemalte Terrakotta-Skulpturen überzogen hat. Wahrscheinlich als erster übertrug er eine spezielle Technik der Keramik in die Skulptur, und zweifellos nicht nur in der Idee, diese wetterbeständig zu machen; er hat den farbig emaillierten Hintergrund der spätmittelalterlichen Marmorplastik nachgeahmt — eine seiner älte-



Andrea del Verrocchio: Madonna

sten Glasuren (in Peretola) dient einem Marmorrelief zum Hintergrund — und reiche Vergoldung vermittelte einst zwischen den starken Kontrasten: weiß und blau. Leider haben diese aufgemalten Muster der Zeit nicht Stand gehalten und die Farbenwirkung ist hier kräftiger geworden, als sie beabsichtigt war — während die nur bemalten Reliefs im Laufe der Zeit an Farbigkeit verloren. Auch das Blanke, Spiegelnde, das wir bei der figürlichen Plastik nicht gewöhnt sind, war durch das Gold gemildert. Es ist nicht leicht, heute, wo dieses und die alte Umgebung fehlt, die eigene Schönheit der Robbia-Skulpturen unvorbereitet zu verstehen und ihre Qualitäts-Unterschiede zu begreifen. Wahrscheinlich blieb die Technik ein Geheimnis der Robbia-Werkstatt. Von Luca erfuhr es sein Neffe Andrea und vererbte es seinen Söhnen. Aber in jeder Weise ist Luca der größte von ihnen allen gewesen, nicht nur der selbständigste in Komposition, Motiv und Formdurchbildung; er war ja auch Marmor- und Bronzebildner, aber seine Nachfolger wurden ganz zu Terrakottabildnern und kopierenden Nachahmern der zeitgenössischen Kunst. — Wie ge-



Angelo Bronzino: Eleonora von Toledo



Filippino Lippi: Allegorie der Musik

schlossen und aufs feinste abgewogen ist die Komposition in *Nr. 116R* Lucas „Madonna mit dem Apfel“ vor einem alten Tabernakel, wie reizvoll ist hier das Kind mit seinem anmutigen Lächeln, wie fein ist der kleine Körper, das spielende Füßchen gebildet. Dann die *Nr. 116N* Madonna aus Casa Frescobaldi (vgl. Abb. S. 212), die noch ein paar Reste von Vergoldung am Gewand, an Wolken und Himmel bewahrt hat. Hier offenbart sich Lucas Meisterhand ebenso sehr in den ernsten Köpfen wie in der feinen *Nr. 116P* Gewandbehandlung. An der Madonna mit dem stehenden Kind *Nr. 115C* und der großartigen Lünette der Gottesmutter mit Engeln (vgl. Abbild. S. 210) sind die Gruppierung und die Unmittelbarkeit des Ausdrucks bemerkenswert, und aus ihrer Schlichtheit er- *Nr. 116A* wächst der kleinen Madonna im plastischen Rahmen, die das Kind in den Armen trägt, ein besonderer Reiz. Sehr eigenartig ist *Nr. 119D* auch das Jünglingsporträt im Rund, eine der seltenen Arbeiten von Luca, die buntfarbig glasiert sind (vgl. Abbild. S. 211). Freilich ist es hier nur der Grund und das Gewand; Gesicht und Haar

sind weiß belassen. Erst die späteren Generationen haben mit dem Naturalismus Ernst gemacht und Haut- und Haarfarbe in blanken Farben wiederzugeben versucht. Bei Andrea della Robbia, Lucas Neffen, ist dies freilich noch die Ausnahme gewesen; doch besitzt das Berliner Museum eine besonders gute Arbeit dieser Art in dem kleinen Verkündigungsrelief. Die



Luca della Robbia: Madonna mit dem Apfel *Nr. 119A*

fleischfarbenen Töne sind hier sehr zart in der Glasurfarbe gegeben, und all die fröhliche Buntheit an Kleidern und Flügeln auf fahlem blauen Grund wirkt außerordentlich reizvoll. Hier wie in der Lünette in Kabinett 31 und in der Brunnenstatuette auf hohem Pilaster kommt Andreas liebenswürdige Art am besten zur Erscheinung. Seinem großen Altar aus Varramista begegneten wir schon in der Basilika (s. dort). Seine Madonnen haben nicht mehr die stille Größe wie die Lucas; sie lächeln beinahe bewußt oder sind ein wenig sentimental, wie etwa das feine, kleinere Madonnenrelief. Die Verkündigung über der Tür (nur eine Werkstatts-Arbeit) lehnt

Nr. 119 *Nr. 121* *Nr. 123*



Luca della Robbia: Madonnen-Lünette

sich an Botticelli an. Auch die Formdurchbildung ist bei Andrea oberflächlicher geworden und die Glasur dicker und klebriger, so daß die modellierten Formen nicht mehr so klar und unverhüllt sich zeigen wie in den Arbeiten von Luca. Man kann verfolgen, wie seit den letzten Jahrzehnten des Quattrocento der Betrieb der Robbia-Werkstatt handwerksmäßiger wird; die Aufträge werden größer, aber kommen mehr und mehr aus der Provinz, und die Güte der Ausführung geht deutlich zurück. Immer häufiger kopiert man beliebte Gemälde und Skulpturen, statt eigene Kompositionen zu bringen. Die größeren Stücke aus dieser Zeit des Niedergangs, bei denen neben großer Buntheit auch vollkommen weiße Färbung vorkommt und die Glasur oft nur zum Teil verwendet wurde, dienen der Basilika zur Dekoration (vgl. dort). Von denen im Robbia-Kabinett sei hier nur der Kriegerkopf, ein Motiv des Verrocchio-Lionardo-Kreises, genannt und Giovanni della Robbias Pietà-Relief, dessen vollständige Glasierung — sie wird sogar dem toten Christus-Körper farbig gerecht — eine Überraschung ist in so später Zeit; ihre dumpfen, schweren Farben steigern die ernste Stimmung ins Pathetische.

Nr. 137A

Nr. 137B

Florentinische Kunst im frühen Quattrocento

Kabinett 32

Im benachbarten Kabinett sind die führenden Meister vom Anfang des 15. Jahrhunderts vereinigt; die Plastiker Donatello und Desiderio, die Maler Masaccio, Fra Angelico und Fra Filippo Lippi. Die beiden letztgenannten sowie die beiden Bildner sind auch in den zunächst gelegenen Sälen (Saal 29 u. 34) beziehungsweise in der Sammlung der Bronzen (Saal 36) vertreten; und dort wird noch einmal von ihnen zu sprechen sein. Hier aber sind ein paar besonders gute Bilder und Marmorskulpturen zu einem feinen Gesamteindruck vereint. Nicht das älteste unter ihnen, aber nach Stil und Gesinnung das früheste ist Fra Angelicos „Jüngstes Gericht" (vgl. Abbild. S. 215). Dies Meisterwerk besitzt den vollen Zauber der mittelalterlichen Kleinkunst, die auch in der gemalten Tafel die Pracht der farbigen Emaillen nachzuahmen trachtet, und ein anmutiger Rhythmus bestimmt hier die zarten Farben und schwingenden Linien. Wie Ghiberti, so hatte auch der fromme Frate dieses Erbteil der Gotik hinübergerettet in die Renaissance. Man darf jedoch nicht vergessen, daß in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien mit dem rasch wachsen-

Nr. 60A



Luca della Robbia: Jünglingsporträt



Luca della Robbia: Madonna aus Casa Frescobaldi

den Kunstkönnen auch ein neuer Geschmack in den Vordergrund trat und viel von der französischen Kultur Gelerntes jetzt einer nationalen Strömung, die die Antike als Wertmesser bestimmte, zum Opfer fiel. Im rechten Flügel dieses Triptychons versuchte Angelico eine naturalistische Darstellung der Hölle im Sinne des Trecento, aber das Schreckhafte der ewigen Strafen ist hier zu keiner überzeugenden Darstellung gebracht. Sehr viel glücklicher ist der linke Flügel mit dem Engelreigen auf blumiger Wiese konzipiert. Das glückliche Dasein der seligen Geister ist durch ein edel-harmonisches Linien- und Farbenspiel ausgedrückt. Weniger farbig, doch in der Erzählung sehr reizvoll und intim sind die kleinen Predellenbilder im Oberlichtsaal 29, und ebenso wie sie schildert die jüngst erworbene sehr reizvolle Staffeltafel eine Szene aus der Franziskuslegende. Es ist die zart interpretierte feinfarbige Darstellung der Totenklage um den Heiligen von Assisi (vgl. Kab. 40). Die abschließenden Baulichkeiten sind sehr einfach gegeben. Nur langsam lernte Fra Angelico von jenen Errungenschaften,

Nr. 61A



Giovanni della Robbia: Pietà

durch die Masaccio, der Frühverstorbene, der größte Maler seit Giotto in Florenz, die Stadt von neuem zum Mittelunkt des Fortschrittes gemacht hat.

Als erster hatte ja Masaccio die Illusion des stehenden und schreitenden Menschen und die volle Zusammengehörigkeit von Figur und Raum im Bild erreicht. Wie fest und kraftvoll steht das Gefolge in der kleinen „Anbetung der Könige" (vgl. Abbild. S. 216) auf dem Boden, und energische Schlagschatten betonen ihre Körperhaftigkeit; wie überzeugend sind die verkürzten Pferde, wie ausdrucksvoll in der Bewegung die Henker in den Martyrien S. Petri und Pauli (vgl. Abbild. S. 216). Man vergleiche nur einmal das kleine Dreikönigsbild des Niccolo di Pietro Gerini (Saal 29) mit dieser Darstellung Masaccios und wird dann durch den weiten Abstand in dem nur etwa zwei Jahrzehnte älteren Bilde des jüngeren Bedeutung ermessen können. Die zwei Predellenbilder stammen aus Pisa von einem großen vielteiligen Altar. Andrea di Giusto wird in den Urkunden als ein Gehilfe bei diesen Tafeln genannt, und ihm gehört aller Wahrscheinlichkeit nach das Bild

Nr. 58A

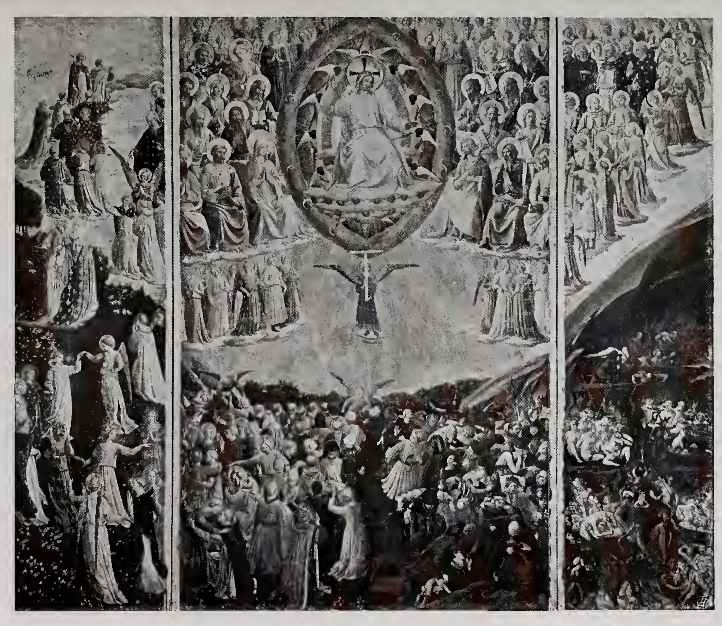
Nr. 58B

Nr. 1112

Nr. 58E mit den wenig bekannten Legenden der Heiligen Julianus und Nikolaus an. Von Masaccio selbst sind die vier kleinen Heiligen *Nr. 58D* vom Rahmen des Pisaner Altars — der ganz rechts im weißen Mantel fordert besondere Beachtung, — und das Tondo „Die *Nr. 58C* Wochenstube“, ein weiträumiges Bild, das auch kulturgeschichtlich wertvoll. Man pflegte solche Rundbilder mit Backwerk oder Blumen und Obst vom eigenen Landgut der befreundeten Wöchnerin zu senden.

Ohne Masaccio ist Fra Filippo Lippis Kunst (s. Saal 34) wie die der meisten Nachfolger nicht denkbar; sie führen weiter, was er begann. Reife Meisterschaft verrät das kleine Bild, *Nr. 95B* mit einem Kind in der Wiege, das eine Anzahl Frauen staunend umgibt. Wahrscheinlich ist hier das Bienenwunder des hl. Ambrosius geschildert, ein Symbol seiner edlen Beredsamkeit. Wie frei ist hier der Raum behandelt; wie großartig in ihrer irdischen Schönheit erscheint die Gruppe der Zuschauenden links, und wie geschmackvoll ist der Zusammenklang der Farben. — Nahe bei diesem Predellenbilde hängt aber ein Hauptwerk *Nr. 69* Fra Filippos: die Anbetung des Kindes aus der Familienkapelle des Medici-Palasts. Die Szene ist in einen jungen Zypressenwald verlegt, und die Poesie des Halbdunkels, wo Sonnenstrahlen nur vereinzelt durch die Zweige fallen, ist hier sehr glücklich als Stimmungsfaktor benutzt. Neben der Freude an dieser Gesamtwirkung lohnt es sich, das Bild auch im einzelnen zu betrachten: die zarte Madonna, das unbehilfliche Kind, umschlungen von einem feinen Schleier, auf blumigem Grund mitten in einem Kranz von goldenen Flämmchen, den schüchternen Johannesknaben und den hl. Bernhard im ferneren Mittelgrund. Der Wald ist hier mit seinen Pflanzen und seinem Getier auf eine ganz neue Weise aufgefaßt, ja in die heilige Szene selbst ist ein genrehafter Zug gekommen.

Fra Filippo war nur fünf Jahre jünger als Masaccio, aber zwanzig Jahre vor ihm war Donatello geboren, der konse-



Fra Angelico da Fiesole: Das jüngste Gericht



Masaccio: Anbetung der Könige



Masaccio: Martyrium der hl. Petrus und Paulus

quenteste Entdecker auf den Gebieten plastischer Formgestaltung wie psychologischer Interpretation. Durch ihn, Masaccio und Brunelleschi, den Architekten, wurde Florenz zum führenden Mittelpunkt der neuen Kunst. Ihre Arbeiten sind vollwertige Kunstwerke, und zugleich enthalten sie die Anfänge einer großen Entwicklung. Masaccio starb früh, noch nicht ein Dreißiger; aber Donatellos Schaffen breitet sich über zwei Menschenalter aus; er ist in Toskana, Rom und Padua, für Neapel und manche andere Stadt in Ober- und Mittel-Italien tätig gewesen; und aus der Geschichte der Renaissance-Skulptur ist sein Name schlechthin nicht fortzudenken. — Er ist wahrscheinlich unter den Steinmetzen vom Florentiner Dom und von Or San Michele groß geworden, aber schon bald nach 1410 hat er ihren großzügigen Stil mit eignem starken Leben erfüllt. Freilich als Statuarius kann man ihn besser im Saal der Bronzen und bei den Gipsabgüssen im Erdgeschoß würdigen; hier lernt man ihn als Marmorkünstler, als Psychologen und Komponisten kennen: in Madonnenreliefs, der feinen Schilderung der Geißelung und in der lebensvollen Johannesbüste. Doch ehe wir diese näher betrachten, sei auf die Davidstatue des Nanni di Bancò hingewiesen, eines Hauptmeisters unter des Donatello älteren Zeitgenossen. Starker Anschluß an die Antike in Typus, Faltenstil und Marmorbehandlung und ein kühles Schönheitsideal sind für diese Generation charakteristisch.

Nr. 37 B

Ganz anders als sie war Donatello im Temperament und in der Arbeitsweise. Besonders in dem frühen Relief der Madonna im Fensterrahmen, das seiner Provenienz aus dem berühmten Florentiner Palast den Namen Pazzi-Madonna verdankt. Das Technische der Marmorarbeit und die Durchbildung der Formen erscheint hier primitiver als in der Davidstatue. In Wahrheit ist sie großzügiger und malerischer und ganz auf einen wirkungsvollen Gesamteindruck erdacht. Zudem hat Donatello gerade bei seinen früheren Madonnen das Erhabene, Göttliche betont;

Nr. 39



Fra Filippo Lippi: Maria verehrt das Kind

das Unbehilfliche des kleinen Christuskindes hat er niemals genrehaft interpretiert. Das Neue bei ihm liegt — von den formalen Errungenschaften abgesehen — in dem gesteigerten Ausdruck, in der inbrünstigen Liebe zwischen Mutter und Kind. Der kraftvolle Ernst seiner Kunst aber verleiht der Gesamtkomposition, den Typen und Draperien einen monumentalen Zug. Ganz neu ist auch bei Donatello der Stil der Erzählung selbst: der Hintergrund der „Geißelung Christi" ist eine schwere Hallenarchitektur, und die Figuren, speziell der breite Körper des Heiland ist von so mächtiger Bildung, daß eine weniger kritische Zeit als die heutige das Werk auf Michelangelo getauft

Nr. 39 B

hat. Die baulichen Formen, die Nacktheit der drei Hauptfiguren, die Klarheit ihrer Bewegungsmotive wie die Formen der zuschauenden Frau verraten die Antike als die eine von Donatellos Lehrmeisterinnen. Die andere aber war das Leben: welche Fülle von Ausdruckskraft ist in seinen Ton-Bildnissen gesammelt, in dem Uzzano, dem hl. Laurentius in Florenz und in dem jugendlichen Täufer hier. Er wie der hl. Lorenz gehören zu den ersten Büsten, die unter dem Schutz des Nimbus, d. h. unter dem Vorwand einer Heiligen-Darstellung, das profane Bildnis in die Kirche gebracht. *Nr. 38A*

Donatellos Schüler Desiderio da Settignano hat ein verwandtes Gebiet, die Kinderbüste und das jugendliche Frauenbildnis der Blüte entgegengeführt. Mit einem gesteigerten technischen Können verband er erstaunliches Feingefühl für psychologische Charakteristik. Von der fein abgewogenen Komposition seiner Madonnen und ihrem zarten Relief wird bei den poly-



Donatello: Geißelung Christi

chromen Ton-Skulpturen im Oberlichtsaal (Saal 34) zu reden sein. Hier lernen wir den Reiz seiner subtilen Marmorbehandlung kennen. Wie frisch und unmittelbar wirkt die Büste

Nr. 62 Marietta Strozzis (vgl. Abbild. S. 223) im ausgeschnittenen Kleid, mit der unsymme-

Nr. 62A trischen Haarfrisur und der ganz momentanen Haltung; dies alles nicht zufällig gewählte Nebendinge, sondern berechnete Wirkungsfaktoren für die Illusion jugendlicher Beweglichkeit. Ganz anders das Gegenstück, die unbemalte Stuck-

Nr. 62C büste einer jungen Frau, deren Komposition auf ganz strenge, einfache Linien gebracht ist; ihr lächelnder Ausdruck erhält dadurch einen beinahe pikanten Reiz. Für die Prinzessin von Urbino (vgl. Abb. S. 222) ist wieder eine andere, merkwürdig komplizierte Stimmung als Grundton der Charakteristik gewählt: am ehesten wird sie als Mischung von erlernter Zurückhaltung und leiser Schelmerei zu deuten sein. Die auffallend subtile, spitze Steinbehandlung erklärt sich aus dem Material, dem Urbinatischen Kalkstein, der beim Bruch so weich ist, daß er mit Messern bearbeitet werden kann. — Mit diesen Büsten Desiderios ist die Betrachtung schon in das spätere Quattrocento (im Jahre 1450—60) gelangt; noch jünger und preziöser als sie ist



Donatello: David-Statuette

Nr. 99A das Profilbild einer jungen Frau im starken Hochrelief, ein Werk

Verrocchios. Zu seinen Ton-Arbeiten und denen der wenig älteren Plastiker führt jetzt der Weg: durchs Robbia-Kabinett in den dahinter gelegenen großen Oberlichtsaal.

Gemälde und polychrome Bildwerke Toskanas

Auch hier sind ein paar größere Gemälde als farbige Akzente auf den Mitten der Wände angebracht. Auf der Schmalwand zunächst das wirkungsvolle Schutzmantel-Bild des Fra Filippo Lippi, das freilich mit dem Waldes-Interieur, das wir vor kurzem sahen, weder die zarte Schönheit noch den intimen Reiz gemein hat, das aber durch dekorative Wirkung und feine psychologische Ausdeutung der anbetenden Menge ausgezeichnet ist. *Saal 34* *Nr. 95*

Reliefmäßiger wirkt die „Kreuzigung Christi“ von Filippino Lippi, des Fra Filippo Sohn. Beide waren ausgesprochene Koloristen; aber während der ältere Meister der Mutter des Erbarmens kräftige Farben-Akkorde gab, wählte der Sohn fein abgestufte, eher blasse Töne, die prachtvoll zu dem goldenen Grund stehen. Beinahe profan wirken des Ghirlandaio Heilige daneben, während Mariä Himmelfahrt gegenüber mit S. Miniato und Giuliano, Andrea del Castagnos einzig beglaubigtes Tafelbild und die Einzelgestalten der Mediceer-Patrone Cosmas und Damianus daneben die realistischen Maler der älteren Generation charakterisieren. *Nr. 95* *Nr. 74* *Nr. 47A*

Über Wert und Bedeutung der farbigen Tonbildwerke, die in mancher Beziehung die Volkskunst der italienischen Renaissance gewesen, ist schon bei den wenig älteren Skulpturen im Saal 29 gesprochen worden. Hier beginnt die Reihe mit Donatello, und sein Reliefstil wie die ihm eigene Auffassung von Form und Ausdruck, endlich der Reichtum seiner Erfindung kann gerade in diesen Arbeiten in wenig kostbarem Material begriffen werden. Denn wenn nicht alle der hier vereinigten Reliefs originale Arbeiten von seiner Hand sind, so gehen doch die meisten an der Schmalwand und zu Seiten des Castagno un-



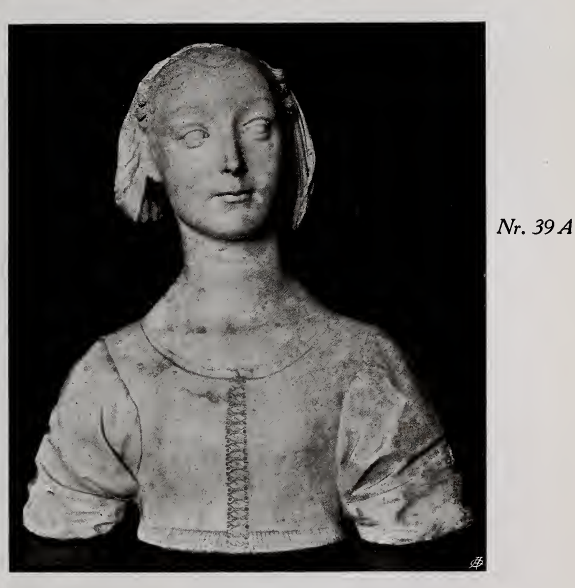
Desiderio da Settignano: Prinzessin von Urbino

Nr. 43

mittelbar oder in weiterem Abstand auf seine Erfindung zurück, d. h. gehören seiner Werkstatt oder auch seinen Schülern an.

Zu den älteren gehört das Tonrelief links an der Schmalwand, eine Komposition, die auch als Plakette bekannt ist. Beinahe zierlich erscheint sie neben der kleinen derben Originalskizze in Ton: *Nr. 45A* Maria mit Engeln, die den gedrängten festgeschlossenen Stil der Donatellesken Spätzeit hat (neben der Tür zum Robbia-Kabinett). Sie hat ein paar großen und ziemlich groben Reliefs, die heute in verschiedenen Museen, als Modell gedient; und man erstaunt bei gelegentlichem Vergleich, daß solche Vergröberung durch Schülerzutat möglich ist. — Von sehr *Nr. 46* viel höherer Qualität ist die kleine Madonna in weißlichem Ton (rechts neben der Kredenz), die ohne eigenen Hintergrund vor einer bemalten Holzwand steht. Hier kommt in Geste und Blick der Mutter und in Betonung ihrer leidvollen Ahnung vom Geschick des kleinen Kindes, Donatellos dramatische Kraft zu deutlicher Erscheinung. Von schlichterer Stimmung, doch

großartig — nach Form und Farbe im Dekorativen — ist das große Relief in dem prunkvollen Tabernakelrahmen über dem Bilde Fra Fillippos, die aus S. Maria Maddalena dei Pazzi stammt (vgl. Abbild. S.225). Donatello hat die mittelalterliche Auffassung der ernsten Gottesmutter



Nr. 39 A

Desiderio da Settignano: Marietta Strozzi

nur selten aufgegeben; doch häufig hat er (wie hier und bei dem kleinen Tonrelief) den Kontrast zum Kind gesteigert und in ihm das Unbehilfliche, Unmündige betont. Nicht in genrehafter Ausgestaltung, wie es im späteren Quattrocento die Antonio Rossellino und Andrea della Robbia liebten, nein, um der Schilderung von der göttlichen Menschwerdung des Heilands, so einen tieferen Sinn zu geben. — Donatellos Schüler haben dann das Herbe, Großzügige seines Stiles mitunter nachgebildet; aber das Gedrängte, Zusammengehaltene in Ausdruck und Komposition und die Feinheit seiner Formgestaltung haben sie niemals erreicht.

Charakteristisch für die kühlere Art des Michelozzo Michelozzi und seiner beinahe klassischen Kompositionen sind zwei

Nr. 58A Reliefs von ihm, und für den zarten Flächenstil Agostino di
Nr. 58 Duccios die Madonna mit Engeln vor einer Nische. Die
Nr. 59 Vereinigung von raffinierter Technik mit eckigherben Formen gibt seinen Arbeiten pikanten Reiz. Einer späteren Generation gehört der „Meister der unartigen Kinder“ an; er verdankt
Nr. 106B bis E Kindergruppen in London und Berlin (in der Vitrine, Saal 41) seinen Namen und ist auch durch Statuetten zweier Madonnen und einer Caritas vertreten.

Auch Luca della Robbia verrät in seinen frühen Werken
Nr. 116 den einschneidenden Einfluß Donatellos, so in der Madonna mit dem heranschreitenden Kind und in der mit dem kräftigen
Nr. 117 Knaben, der ihren Mantel herausfordernd über den Kopf erhebt (beide neben der Tür zum Kabinett 35). Mitunter aber steht neben dem konsequenten Realismus eine Konzession an Ghibertis schönlinigem Stil (s. S. 226) in der Sängerkanzel des Flo-
Nr. 115 rentiner Domes und auch im kleinen Tonrelief im Breitformat: Maria mit dem trinkenden Kind zwischen zwei Engeln. Für Luca bedeutete Reifwerden das Verarbeiten verschiedenartiger Einflüsse zu einem einheitlichen Stil und die klare Erkenntnis des eigenen Ideals: nämlich die leise Vermenschlichung des Göttlichen und die Vervollkommnung der Komposition zu einer heiteren, harmonischen Schönheit. In seinen Mannesjahren ist er in anspruchslosen Tonreliefs diesem Problem immer von neuem nachgegangen; und hierin — nicht in der Glasierung seiner bemalten Terrakotten — liegt seine Bedeutung für die Kunst, wenn er auch grade der Ausbildung dieser Technik seinen Weltruhm verdankt. Ein unglasiertes Meisterwerk von ihm ist
Nr. 113 die Lünette mit ganzen Figuren, die aus der Casa Alessandri
Nr. 116L stammt, ferner die große, zartbemalte Madonna, die über der erstgenannten hängt, und das kleine nachgedunkelte Tonrelief
Nr. 116G in schlichtem Tabernakel. Auf der Wand gegenüber befindet
Nr. 115B sich ein helles bemaltes Madonnenrelief, das unter der alten Bemalung noch Spuren einer verdorbenen Glasur besitzt;

und seiner frühen Datierung (1429) wegen verdient das kleine Lederrelief (in der Ecke nach Saal 37 hin) eine besondere Beachtung. Lucas Kunst war weniger dramatisch, weniger gewaltig als die des älteren Donatello, aber sie ist gerade darum auf die nächste Generation von großem Einfluß gewesen; erst in der Hochrenaissance kommt der herbe Monumentalstil Donatellos wieder zu Ehren; im späten Quattrocento aber bricht die spätmittelalterliche — gotische — Tradition noch einmal durch, und das Liebliche, Formenschöne, der lächelnde Ausdruck tritt an die Stelle des Ernsten, Großartigen. Donatellos Zeitgenosse Ghiberti, der Bronzegießer, war es neben dem Maler Fra Angelico da Fiesole gewesen, der solches Schönheits-Ideal aus der Gotik herübergerettet hatte in die neue Zeit; sehr wahrscheinlich geht auf ihn das unscheinbare Wachsmodell im derben Tabernakel der frühsten Renaissance zurück; Gewandfalten und Kompositionen verraten seinen edlen Linienstil. Von seinem Geschmack hatte Luca ebensoviel gelernt wie von dem Realismus Donatellos; ihm schlossen sich der frühverstorbene Desiderio da Settignano sowie die jüngeren Marmorbildner, die Rossellino, Mino da Fiesole und Benedetto da Maiano an.

Nr. 116Q



Donatello: Madonna im Tabernakel



Florentinisch um 1490: Bildnisbüste Lorenzo Medicis

Nr. 62E

Desiderios feinsinnige Interpretation der jungen Frau und seine höchst subtile Marmortechnik lernten wir schon in seinen Bildnisbüsten (Kab. 32) kennen. Hier findet sich an der Ausgangswand eine ähnliche Büste, aber sie ist naturalistisch bemalt und reich vergoldet. Eigentlich ist es ein Büstenrelief, das höchstwahrscheinlich in der Lünette einer Saaltür gesessen hat. Die Renaissance hat diese Aufstellung besonders geliebt, und solche Wirkung zu zeigen, ist in dem Botticelli - Saal (Saal 38) das sehr viel spätere und gröbere Bildnis einer Marchese Ginori von 1599 in die Lünette der alten Tür gestellt. *Nr. 224A*

Desiderios sehr verfeinerte Interpretation des Psychologischen wie seine raffinierte Marmortechnik kommen auch seinen Madonnenreliefs zugut. Sie sind stets sehr gefällig in Ausdruck und Komposition, und ihre Flächen sind manches Mal so zart und flach abgestuft worden, daß bei den polychromen Wiederholungen in Ton und Stuck der gemalte Schatten zu Hilfe genommen ist, so in der zarten Madonna aus Desiderios Frühzeit — das Marmor-Vorbild bei M. Foulc in Paris —, das noch im Typus *Nr. 62F*

an Luca della Robbia gemahnt. Seine reife Kunst geht über so schlichte Bewegungsmotive hinaus und wählt kompliziertere doch nicht minder schöne Stellungen für die Gruppe: Mutter und Kind; sie wird hier durch die Stucchi nach dem Turiner Relief und dem florentinischen Straßentabernakel der Via Cavour aufs glücklichste illustriert. *Nr. 62B* *Nr. 62H*

Matteo Civitale aus Lucca ist wahrscheinlich der Schüler Desiderios gewesen; seine Skizze zu einer Himmelfahrt Mariä, vielmehr der oberen Hälfte von einer Sterbeszene der hl. Jungfrau, wirkt freilich derb und schlicht neben florentinischer Kunst. Man kann den Meister nur in seiner Vaterstadt vor seinen großen, ernsten Marmorwerken, die ganz der Stimmung des Ortes entsprechen, voll würdigen. *Nr. 150F*

Mehr als der Marmor mit seinen verschwimmenden Schatten fordert die Bronze exakte Formdurchbildung: In deutlichem Gegensatz zu der malerischen Formgestaltung eines Desiderio tritt der Stil der Bronzebildner: Verrocchio, Bertoldo und Antonio Polaiuolo. Bertoldo, den Lehrer Michelangelos, werden wir erst im Kabinett der Bronzen kennen lernen (s. S. 253) und Pollaiuolo, der berühmte Aktbildner ist uns zusammen mit Verrocchio, dem Lehrmeister Leonardos, bereits als Maler begegnet; beide sind sehr vielseitige Künstler gewesen; doch die Metallarbeit des Goldschmieds und Bronzegießers hat ihren Stil bestimmt. Der größere und einflußreichere war Andrea del Verrocchio, der bedeutendste Bildhauer seit Donatello in Florenz. Ihm fehlt freilich die Gewalt der Schilderung, die jener hatte; ruhiger fließt bei ihm die Erzählung, kühler, aber auch raffinierter ist seine Art zu charakterisieren. Bei großen Aufträgen zog er Schüler in hohem Maße heran, und seine eigenste Arbeit blieb oftmals auf die Modelle beschränkt. Sie waren ihrer feinen Durchbildung wegen bereits im Quattrocento sehr geschätzt, was man angesichts der kleinen Grablegung Christi und der Statuette eines schlafenden Jünglings in unserer Sammlung versteht. Bei diesem ist's die *Nr. 97A* *Nr. 93*



Verrocchio: Grablegung Christi

zwanglose Gruppierung, das lässige Ruhen, bei jener die interessante Dreieckskomposition mit zwei rahmenden Eckfiguren (das Lionardeske Prinzip in der Anbetung der Könige etc.) und in beiden die Delikatesse in Ausdruck und Formdurchbildung, die Bewunderung erregt. Nach ihnen fordert die Jünglingsbüste und der schlafende Knabe zu einem intimeren Studium auf.

Nr. 100
Nr. 97B

Saal 37

Der nächste Raum umschließt neben den farbigen toskanischen Skulpturen vom späten 15. Jahrhundert die größeren Gemälde dieser Schule; die andern, großen Tafelbilder befinden sich in dem benachbarten Botticelli-Saal, während die Marmorwerke und kleineren Bilder dieser Gruppe im Kabinett 40 vereinigt sind.

Die jüngeren Marmorbildner in Florenz waren wie die Desiderio und Civitale ursprünglich Steinmetzen gewesen; doch von den handwerkmäßigen Marmordekorationen gelangten sie wie jene zur figürlichen Plastik und zu der Ausführung großer deko-

rativer Architekturen. Sie alle erstreben eine subtile Behandlung der Oberfläche, eine Modellierung, die die Schönheit des schimmernden Steins zur Geltung bringt, und wie die zeitgenössischen Maler — die Filippino Lippi und Botticelli — lieben sie die preziöse Stimmung und zierliche Bewegungen. — Man darf in solcher Geschmacksrichtung wohl einen Nachklang spätmittelalterlicher Kunst erblicken. Denn auch in Deutschland taucht sie damals auf; man denke nur an Schongauer und den Meister des Hausbuchs. Der derbste, vielmehr frischeste in Stimmung und Marmortechnik war — sehen wir von der Provinzialkunst des Lucchesen Civitale ab — Benedetto da Maiano, der Steinbildhauer und Architekt, der jüngste dieser Gruppe. Seine Hauptwerke — wie etwa die Kanzel in S. Croce in Florenz — sind in ihrer Gesamterscheinung von kraftvoller Ausgeglichenheit, und seine Ornamentbehandlung ist schön und mannigfaltig. Beim Figürlichen aber werden seine Marmorwerke oftmals von seinen Tonarbeiten überragt; so die Marmorstatue der Misericordia in Florenz von dem prachtvollen Muttergottesbild auf hohem Sockel, der diesem Saal die Weihe gibt und *Nr. 86*



Verrocchio: Schlafender Jüngling

Nr. 85



Werkstatt des Leonardo da Vinci: Schreitendes Pferd

gleiches gilt vom Verhältnis der Marmorbüste Filippo Strozzis in Paris zum Tonmodell im Berliner Museum. Der große Kaufmann, der in langer Verbannung stark und hart geworden, ist hier mit jener kühlen Objektivität geschildert, die seiner eigenen Persönlichkeit entspricht, und mit einer vornehmen Schlichtheit, die nicht ohne Größe ist. Bei ihm ist die einstmals naturalistische Bemalung zu einem feinen Braun nachgedunkelt. Anders die große Madonna, die ihre alte Polychromie trefflich bewahrt hat und in der geschmackvollen Gruppierung und den kraftvoll harmonischen Farben zu Benedettos erfreulichsten Werken überhaupt gehört. Wie gut ist der besondern Aufgabe des Kultbild Rechnung getragen: durch den Ausdruck huldvollen Niederblickens auf eine nahende Pilgerschar. — Als guter Erzähler offenbart sich Benedetto in einem nicht zur Ausführung gelangten Modell für die berühmte Kanzel von S. Croce, dem Relief: Papst Innocenz III. Traum. Er hat über die Gründung des Franziskaner-Ordens entschieden, denn der heilige Vater sah hier seine Kirche wanken, aber durch den hl. Franz ward sie ge-

Nr. 86

Nr. 87

stützt. Die ewige Stadt ist durch antike Bauten — Trajanssäule und Kolosseum — charakterisiert.



Benedetto da Maiano: Filippo Strozzi, bemalte Tonbüste

Für die anderen Marmorbildner, die Desiderio, Mino da Fiesole, Antonio Rossellino, war einzig Marmor das ihnen entsprechende Material. Dort bilden sie Typen und Einzelformen noch zierlicher und zarter, als in dem derberen und schlichteren Stuck und Ton. Und doch hat Antonios großes Tonmodell: „Die Geburt des Kindes" beinahe dieselbe flimmernde Wirkung, wie das Marmorrelief im Florentiner National-Museum. Seinem zarten Flächenstil entspricht auch die Madonna mit Cherubim, die leicht nach vorn geneigt auf einer Wolke sitzt, wie dies schon Donatello und Luca mit derberen, primitiveren Mitteln dargestellt haben. Und ebenso hat Rossellino in dem erst jüngst erworbenen Tabernakel mit der Madonna, die betend vor dem Kinde kniet, eine Komposition der Robbia-Werkstatt benutzt; vielmehr war Fra Filippos schönes Waldbild hier Vorlage (s. S. 218). — Die halbfigurigen Madonnen in unbemaltem Ton, die gegenüber hängen: die eine mit dem ängstlich zusammenschauernden Kinde, die andere über dem guirlandengeschmückten Sockel — verraten durch die feinfühlige, fast nervöse Schilderung, die gleiche Her-

Nr. 64

Nr. 69A

Nr. 15

Nr. 65

kunft, obwohl die Art von starkem Hochrelief bei Antonio Rosselino sonst die Ausnahme ist.

Nr. 74 C Von weicheren Formen ist die Halbfigur der betenden Maria, (über dem Tondo) das Fragment einer großen Verkündigung; als ihr Meister darf vielleicht ein Sienese gelten.

Florentinische Malerei des späten Quattrocento

Saal 37 u. 38 Die großen Bilder dieses Raumes gehören mit den Tafeln des Botticelli-Saals zu einer Gruppe und können deshalb — zumal die weite Öffnung die beiden Säle fast zu einem macht — gemeinsam betrachtet werden. Wie die Plastiken dieses Saales stammen sie aus den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts.

Die großen Meister aus der ersten Hälfte des Quattrocento hatten den Sinn für monumentalen Aufbau, für große Formen, für stärkere Raumwirkung und feinere Beobachtung des Lichts geweckt (vgl. Kab. 32); die jüngere Generation, die schon im Besitz solcher Errungenschaften aufgewachsen, wandte sich neuen Problemen zu, und ließ den Eingebungen ihrer Phantasie freien Lauf. Neben der Freskomalerei kam nun die Tafelmalerei mehr und mehr in Aufnahme, neben der kirchlichen gewinnt die weltliche Malerei, der Schmuck des bürgerlichen Zimmers, an Bedeutung. Unter Donatellos Einfluß waren ein paar Künstler groß geworden, die wir schon kennen lernten; die Pollaiuoli und Verrocchio, welche in erster Linie Plastiker, an der naturalistischen Durchbildung der menschlichen Gestalt ihr erstes Interesse hatten und dazu in der Fortbildung der Technik ihre besondere Aufgabe sahen, in der Skulptur wie in der Malerei. Antonio Pollaiuolo (vgl. auch Kab. 30 und Saal 36), hat in dem jüngeren Bruder Piero Pollaiuolo einen gelehrigen Schüler und bereiten Ausführer seiner Entwürfe gehabt.

Nr. 37 Ihr gemeinsames Werk ist das Altargemälde der Verkündigung, das in der Haltung der Figuren unsicher, aber in den tiefen und warmen bräunlichen Sandarakfarben von prächtiger Leuchtkraft

ist. Durch die porträtartige Darstellung einer Florentinischen Villa mit dem Blick auf Florenz und seine Umgebung ist es zugleich eines der ersten lebendigen Zeugnisse für das wachsende Selbstbewußtsein der Florentiner, und für ihre Freude an Heimat und Heim. Das verwandte Streben des andern großen Bronzebildners in der Arnostadt, Andrea del Verrocchio, zeigten uns schon seine Skulpturen und seine Madonnenbilder (s. S. 204.) Hier sind



Benedetto da Maiano: Thronende Madonna

zwei große Altartafeln von einem seiner Nachfolger, in dem man heute Francesco Botticini vermutet, aufgestellt: „Die Krönung Mariä" und „Christus am Kreuz zwischen Heiligen". Der Meister ist ganz äußerlich in Typenmodellierung und Farbengebung nachgeahmt; diesen Gestalten fehlt die jugendliche Frische und Anmut, der Färbung die leuchtende Kraft der Firnisfarben Verrocchios.

Nr. 72

Nr. 70A

Der Raum trägt seinen Namen „Botticelli-Saal“ nicht nur, weil Sandro Botticelli hier am reichsten und besten vertreten, sondern weil er in der Tat der eigenartigste, phantasievollste Maler von Florenz in dieser Epoche war. Die Anmut und Grazie seiner Gestalten, der märchenhafte Reiz seiner Kompositionen, die lichte Farbigkeit seiner Bilder übt auf unsere phantasiearme, aller Naivität bare Zeit einen Zauber aus wie die Gemälde kaum eines anderen Künstlers der Frührenaissance. Innigkeit der Empfindung und der keusche Reiz anmutig jugendlicher Gestalten sprechen aus den beiden Madonnen, die von einer Schar administrierender Engel umgeben sind, eine dem Künstler ganz eigentümliche Komposition. In dem kleineren dieser beiden Rundbilder, einem früheren, ganz eigenhändigen Werke, erhöht die energische von Verrocchios Vorbild abhängige Bildung der Engel und der Schimmer der reichen Goldornamente und Heiligenscheine noch die strahlende Wirkung (vgl. Abb. S. 237). Auch der Altar aus der Bardi-Kapelle in S. Spirito: die „Madonna zwischen den beiden Johannes“ (vgl. Abbild. S. 238) erhielt durch phantastische Laubnischen hinter den Figuren einen ähnlichen Zauber, obgleich diese an Größe und Freiheit der Bewegung, wie in der Feinheit der Durchbildung von manchen Bildern der Zeitgenossen und Vorgänger übertroffen werden. Selbst seinen nackten Einzelgestalten, welche seine Schwächen am stärksten zeigen, weiß Sandro wieder einen besonderen Reiz zu verleihen; so dem „Sebastian“, einer 1473 für S. Maria Maggiore gemalten Tafel, durch die lichtbräunliche Erscheinung vor einer zartbläulichen Landschaft, und der „Venus“, einer freien Nachbildung der Medicischen Marmorfigur, durch den fast schwarzen Grund, welcher die sylphenhafte helle Gestalt mit ihrem goldblonden Haar zart und doch lebenswarm erscheinen läßt. Auch das Werkstattbild der „Verkündigung“ besitzt noch seine eigentümliche Feinheit der Anordnung, jene nervöse Lebendigkeit und seine helle und kühle Farbigkeit. Seine Bildnisse: das des „Giuliano de' Medici“, dieses Lieblings der

Nr. 102 u. 102A — *Nr. 106* — *Nr. 1128* — *Nr. 1124* — *Nr. 1117* — *Nr. 106B*



Botticelli: Der hl. Sebastian

Florentiner, der vor dem Hochaltar des Doms von Frevlerhand gemordet, und das angebliche seiner Geliebten, Simonetta, wie endlich das eines schönen Jünglings vor schwarzem Grund (alle drei in Kab. 40), haben weniger die überzeugende Charakteristik anderer Florentiner Porträts, als den eigenen Reiz der Typen Botticellis.

Nr. 106A *Nr. 78*

In seinem begabtesten Nachfolger, Filippino Lippi, steigert sich seine phantasievolle Erfindung mitunter zu bizarrer Phantasterei, und seine helle Farbigkeit zu unruhiger Buntheit, nur einige Werke seiner Jugend voll Ausdruckskraft und koloristischem Reiz gehören zu den edelsten Werken im damaligen Florenz. Den Zauber keuscher Empfindung und toniger Farbigkeit besitzt die „Madonna mit dem Nelkenstrauß"; voll heiterer Phantasie ist die „Allegorie der Musik" (Kab. 30); ergreifend ernst und koloristisch wirkungsvoll, trotz des störenden verschiedenen Maßstabes der Figuren, ist die große „Kreuzigung" (Saal 34, S. 221), während die „Madonna mit dem Ausblick auf S. Croce" in der unruhigen Faltengebung und der bunten Färbung schon die Manier seiner spätesten Zeit verrät. Filippinos Schüler und Gehilfe Raffaellino del Garbo, weit weniger begabt, aber maßvoller und stets voll Geschmack und zarter Empfindung, nähert sich Botticelli in seinen Rundbildern der „Madonna mit verehrenden Engeln" (vgl. Kab. 30 u. 39), während die beiden im Botticelli-Saale aufgestellten farbenreichen Altarbilder der „Thronenden Madonna mit Heiligen" den unmittelbaren Anschluß des jungen Künstlers an Filippino zeigen. Einer der handwerksmäßigen Bilderfabrikanten für Kirche und Haus, die damals, wie zu allen Zeiten, vom großen Publikum den echten Künstlern vielfach vorgezogen wurden, Jacopo del Sellaio (wie man jetzt annimmt), zeigt in der großen Altartafel der „Beweinung Christi" (bestellt 1483) seine Abhängigkeit von Ghirlandajo, während die ansprechenderen kleinen Tafelbilder aus dem Leben des Julius Cäsar deutlich die Anlehnung an Botticelli bekunden.

Nr. 82 *Nr. 78A* *Nr. 96* *Nr. 101* *Nr. 87 u. 98* *Nr. 1055* *Nr. 1132 u. 1133*

Begabter als Sellaio, aber gleichfalls ohne selbständige Eigenart, ohne Reiz der Färbung und ohne feinere Empfindung war Cosimo Roselli; trotz seines nur handwerksmäßigen Könnens aber war er stets mit Aufträgen überhäuft. In der feierlich ernsten „Anna selbdritt zwischen Heiligen", seinem frühesten bekannten Bilde von 1471, schließt er sich noch in Komposition und Typen an die Masaccio und Dom. Veneziano an, dagegen hat die „Madonna mit Heiligen in der Glorie" schon ganz den nüchternen Charakter und schweren Ton seiner späteren Bilder. Nach ihm hat sich sein talentvoller Schüler Piero di Cosimo genannt; die schlechte Schule hat diesen interessanten Meister nie zu ganz freier Entwicklung kommen lassen, aber sein Hang zum Phantastischen gibt Bildern wie „Venus, Mars und Amor"

Nr. 59A

Nr. 59

Nr. 107



Botticelli: Maria mit dem Kind und Engeln



Botticelli: Die Madonna zwischen den beiden Johannes

einen besonderen, märchenhaften Reiz (vgl. Abbild. S. 241).
Nr. 204 Seine spätere „Anbetung der Hirten“ verrät den Einfluß Leonardos; sie ist ausgezeichnet durch eigenartige geschickte Komposition, einen warmen Ton, feines Helldunkel und reizvolle Landschaft.

Eine andere Gruppe von Künstlern schloß sich in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento dem mit Aufträgen überhäuften Domenico Ghirlandajo an. Sein Talent, ausdrucksvoll zu erzählen, sein Geschick im Komponieren, wie seine Vorliebe, die biblischen Motive in dem Kostüm und Leben der eignen Zeit zu schildern, wie endlich sein Geschmack und Schönheits-

sinn kommen in seinen Altarbildern weniger zur Geltung als in seinen Fresken. Auch hat er jene, wie gerade die Berliner Bilder zeigen, zumeist von seinen Schülern ausführen lassen, namentlich von den Brüdern David und Benedetto, dem Schwager Mainardi und von Granacci. Das gilt selbst von einem Werk wie der Hochaltar aus dem Chor von S. Maria Novella, den seine schönsten Fresken schmücken. Hier sind die



Bastiano Mainardi: Maria zwischen zwei Heiligen

Nr. 74 u. 76 beiden Heiligen auf den Flügeln, die Francesco Granacci ausgeführt hat (Saal 34), der Auferstehung von Domenicos Bruder entschieden überlegen. Und ebenso sind in dem Altarbild der *Nr. 75* „Madonna in der Glorie" die beiden knienden Heiligen von Granacci besser als alle anderen Figuren. Am vorteilhaftesten *Nr. 88* lernt man Domenico in dem kleinen Gemälde der „Judith" kennen (Kab. 30, S. 204). — Sehr günstig ist Bastiano Mainardi vertreten; als tüchtiger Bildnismaler und in einem kleinen Madonnenbilde begegnet er uns in den Kabinetten 30 *Nr. 68* und 40 (s. S. 203); seine Altartafel der „Thronenden Madonna zwischen zwei Heiligen" kommt in geschmackvollem Aufbau und vornehmer Ruhe Domenicos eigenen Bildern ganz nahe (vgl. Abbild. S. 239). Auch Verrocchios Lieblingsschüler Lorenzo di Credi, der lange und schlecht mit dessem Pfund wirtschaftete, lernten wir schon in ein paar guten Bildern im *Nr. 103* Kabinett 30 (s. S. 204) kennen. In seiner Magdalena kopierte er fast treu eine Komposition des Meisters, der ihn oftmals seine Entwürfe ausführen ließ. Lorenzos Schaffen erstreckt sich bis tief in die Hochrenaissance hinein und seine letzten Werke stehen zeitlich den Meisterwerken der Leonardo und Raffael nicht fern, so groß auch der Unterschied im Stil erscheint. Raffaels später Kunst gilt jetzt unsere Betrachtung. — Durch das schwere Steinportal geht der Weg nach einem Blick hinab in die Basilika zu den Teppichen Raffaels.

Die Teppiche Raffaels

Saal 64

Die veıhältnismäßig späte Gründung der Berliner Galerie ist schuld, daß einzelne der populärsten Maler der Hochrenaissance — so Raffael — hier nicht mit großen Meisterwerken, sondern nur mit einigen Arbeiten ihrer Jugendzeit vertreten sind; doch wird die Lücke gerade für Raffael einigermaßen ausgefüllt durch die neun Teppiche, die er für Leo X. in seinen letzten reifesten



Piero di Cosimo: Venus, Mars und Amor

Jahren entworfen hat. Raffaels Kartons zu diesen Gobelins, die um 1516 in Brüssel gewebt wurden, befinden sich, soweit sie noch erhalten, im Victoria- und Albert-Museum zu London. Von den Geweben selbst — in drei ganz gleichen Exemplaren ausgeführt — gelangte eine Serie in den Vatikan, für den sie ja bestimmt waren, die zweite nach Madrid, die dritte auf interessanten Umwegen — über das englische Königschloß Whitehall und Spanien — 1844 nach Berlin. Spätere Wiederholungen kommen in Dresden und anderen Orten vor.

Das Thema ist die Apostelgeschichte; die Teppiche sollten den Bilderkreis der päpstlichen Festkapelle ergänzen, deren Decke durch Michelangelo erst wenige Jahre vorher ihren erhabenen Schmuck erhalten hatte: die Fresken von der Erschaffung der Welt und des Menschen und sein Schuldigwerden, dazu Propheten und Sybillen als die Verkünder kommenden Heils; und eine ältere Malergeneration, die Botticelli, Signorelli, Perugino, hatte an den Wänden Christi Leben und das vorbildliche Mose dargestellt. Ein Menschenalter aber nach Raffaels Teppich-Entwürfen — bei deren Ausführung besonders Penni, sein tüchtiger, frühverstorbener Schüler, mitgeholfen hat — vollendete Michelangelo den heiligen Zyklus der sixtinischen Kapelle; er malte sein „Jüngstes Gericht" auf die



Raffael Santi: „Weide meine Lämmer“

Altarwand. — Die Farbe hält in Seide und Wolle der Zeit nicht so gut stand wie im gemalten Bilde, und die hellen und mittleren Töne pflegen in Gobelins, auch in viel späteren, sehr verblaßt zu sein, während das Gold, einst zur Betonung der hellsten Lichter bestimmt, schwarz geworden ist, so daß hier die entgegengesetzte Wirkung von der geplanten entstand. Erfreulicherweise ist aber häufig, so bei den Raffaelschen Gobelins, ein feiner kühler Gesamtton entstanden, der uns Modernen sympathischer ist als eine grelle Farbigkeit. Für unsere Teppiche ist solche freilich nie geplant gewesen, das beweisen die Londoner Kartons; wohl aber waren malerische Effekte angestrebt.

Der erste Teppich der Reihe zeigt das besonders deutlich: „Der Fischzug Petri“ Zwei kleine Boote mitten auf dem See Genezareth; drei emsige Fischer in einem, im anderen die zwei späteren Jünger, die erschüttert von Christi gütiger Wundertat den Segnenden anbeten. Am fernen hügeligen Ufer die zu-

schauende Menge, vorn Wasservögel und Gesträuch. — Man pflegt bei diesen Hochrenaissance-Kompositionen zumeist auf die großzügigen Gesten, den klaren und dekorativ so wirksamen Aufbau zu achten, aber man muß auch die Landschaft würdigen, die wie eine Heroisierung von Raffaels umbrischer Heimat und der ihr eigenen Naturschilderung erscheint. Bei Massaccio fanden wir eine gegenüber dem Mittelalter ganz neue Darstellung vom Menschen als Teil des Raumes, in dem er lebt. Hier kommt man wieder in eine neue Epoche; in stärkerer Weise als im Quattrocento sind Menschen und Landschaft als ein zusammengehörendes Ganzes behandelt. Und endlich finden sich hier in Petri Fischzug malerische Probleme, die Raffael erst in seinen letzten Lebens-



Raffael: Wunderbarer Fischzug

jahren begriffen hat: die sich verschwommen im Wasser spiegelnden Fischer, die stoffliche Charakterisierung der Wasservögel und anderes mehr.

Ähnliches gilt auch für Petri Berufung nach dem zweiten wunderbaren Fischzug im galiläischen See durch den verklärten Heiland. Sein dreimal gesprochenes „Weide meine Lämmer" ist durch die weisende Geste auf eine nahe Herde schlicht und klar zum Ausdruck gebracht. — Die psychologische Differenzierung der zuschauenden Jünger ist ebenso beachtenswert wie die schöne Hügellandschaft. In einzelnen Details ist hier, wie in Raffaels meisten Arbeiten seiner Spätzeit, Schülerhilfe vorauszusetzen; auch für Einzelheiten der „Heilung des Lahmen an der Tempelpforte", wenn schon die Gesamtkomposition mit der phantastischen Säulenhalle und die Hauptgruppe in der Mitte auf Raffael selbst zurückgehen muß. Man möge hier im besonderen die Ökonomie bewundern, mit der die wenigen Figuren und die Halle selbst so komponiert sind, daß der Eindruck einer großen, flutenden Menge entstand. Als malerisches Problem ist hier der Blick ins Tempelinnere mit den flackernden Lampenlichtern bemerkenswert; psychologisch fein ist die Gegenüberstellung der kräftigen Kinder und der Krüppel. Die eigentümlich barocken Säulen sind einer in S. Peter zu Rom, die aus Jerusalem stammen soll, nachgebildet.

Dann „Ananias' Tod" mit dem Eindruck jähen, furchtbaren Erschreckens über diese von Gott gesandte Strafe im Vordergrund, während die Apostel in ernster monumentaler Ruhe beisammen stehen und nach den Seiten zu, wo man täglichem Brauch entsprechend Liebesgaben verteilt, das Pathos verklingt.

An der Schmalwand „Sauls Bekehrung", die nach Auffassung und Komposition zum Vergleich mit Rubens' großem Bild im Nebensaal auffordert. Bei dem Teppich ging durch die verblaßten Farben in der himmlischen Erscheinung viel von der einstigen Wirkung verloren.

An der zweiten Längswand zunächst „S. Stephanus' Tod", der auf die Knie gesunken mit erhobenen Armen in die göttliche Glorie blickt. Interessanter als die tragische Szene ist hier die Landschaft mit dem Ausblick in weites Hügelland und auf die Stadt Damaskus links, während rechts das bläuliche Halbdunkel des nahen Waldes dem Licht der himmlischen Glorie als Folie dient.



Raffaello Santi: Madonna mit dem kleinen Johannes

Die letzten drei Darstellungen sind dann wieder von Architektur umschlossen.

Zunächst das „Opfer von Lystra" auf offenem Markt, wo sich der wandernde Apostel in schmerzlichem Ingrimm das Gewand zerreißt, da ihm die mißverstehende Menge ein Opfer bringen

will. Prachtvoll ist hier die Wucht der Volksmasse dargestellt. — Anders, fast symmetrisch die „Blendung des Elymas“, während im letzten Teppich: „Paulus in Athen“ eine freie Gruppierung den Helden der Apostelgeschichte betont. Die horchende Menge umschließt wie ein niedriger Kranz seine ragende Gestalt. Ein Rundtempel, der Bramantes Tempietto auf dem Janikulus nachgebildet erscheint, begrenzt den Hintergrund; vor ihm erhebt sich eine Götterstatue.

Bei der „Blendung des Elymas“ steht Paulus im Vordergrund in rotem Mantel auf gleichem Plan und in gleicher Gewandung mit dem Zauberer; gleichsam in Konkurrenz mit ihm, aber durch das Wunder, das jenen plötzlich erblinden läßt, wird die Macht des Apostelfürsten erwiesen — erschrecktes Staunen ergreift den römischen Stadthalter wie die um ihn Versammelten. Die Halle mit marmornem Fußboden und roten Marmorsäulen aber gab dem Künstler auch hier Gelegenheit, spielende Farbenpracht malerisch auszudeuten.

Die schmalen Wände zu Seiten des Portals wie auch der Vorraum beherbergen ein paar monumentale Plastiken der Hochrenaissance, Bildnisse, welche durch Auffassung und Formensprache die strenge Großartigkeit der „klassischen Kunst“ charakteristisch zeigen, und außerdem die Unterschiede der Herkunft — Rom, Florenz und Venedig — erkennen lassen. So hat die Marmorbüste der Teodorina Cibò, Papst Innocenz' VIII. Tochter, jenen unbedingten Naturalismus und jene schlichte Anordnung, die schon im Altertum für römische Kunst charakteristisch war. Wahrscheinlich ist sie eine Arbeit von Gian Cristofero Romano, dessen Medaillen wir bereits im Erdgeschoß gesehen (s. S. 115ff.). Sein Vater, Isai da Pisa, war in der ewigen Stadt heimisch geworden, und seine beiden Marmorstatuetten (in der Basilika) erinnern in der etwas trockenen Formensprache und Gewandbehandlung an römische Antike. Viel feiner und weicher ist die Manier des Sohnes, und von

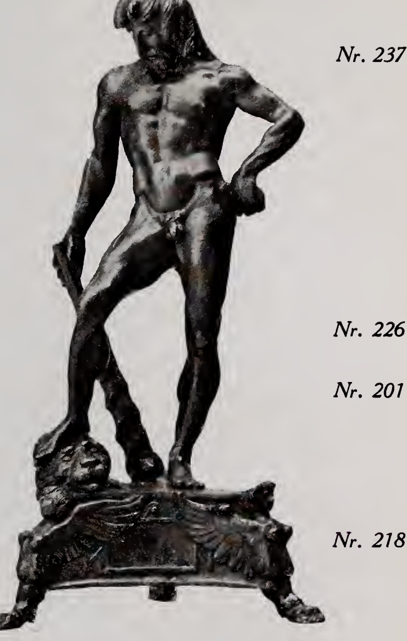
Nr. 225

ganz ähnlichem Charakter ist die um 1568 entstandene Büste vom Kardinal Cristofero del Monte, Großmeister des Malteserordens in Rom. Die Rundreliefs sind oberitalienisch, zum mindesten der Herkunft ihrer Meister nach; und hier hebt sich entschieden der stattliche Kardinal Antonio del Monte, das Werk Andrea Sansovinos von der schwächeren und älteren Arbeit Cristofano Solaris ab, die einen unbekannten jungen Mann verbildlicht.

Nr. 237

Nr. 226

Nr. 201



Antonio Pollaiuolo: Herkules

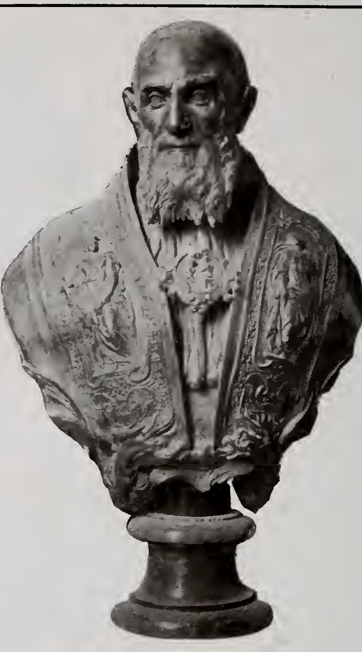
Im Vorraum dann zwei Tonarbeiten: Das Selbstporträt des Baccio Bandinelli, das einem Marmorrelief im Florentiner National-Museum zur Vorlage gedient hat. Nach Zeit und Stil gehört es mit den Werken aus der Nachfolge Michelangelos, etwa den kühlen Bildnissen Bronzinos, zusammen (s. S. 302). Und daß selbst in Venedig, der Stadt des malerischen Sehens, zu Zeiten eine so objektive Schilderung zur Herrschaft kommen konnte, die Rüstung, Haar und Gesichtszüge mit gleicher Treue durchgebildet hat, lehrt uns die Terrakotta-Büste gegenüber, Alessandro Vittorias Bildnis des Admirals Contarini.

Nr. 218

Nr. 249

Die oberitalienische Bildnerei und insbesondere die Venedigs in jener Zeit hat aber ihre schönste Blüte nicht in monumentalen Steinbildwerken gehabt, vielmehr im Bronzeguß, in den Statuetten

und kleinen Gruppen und Reliefs, die für das vornehme Privathaus bestimmt waren und die noch heute die Liebhaberei kunstsinniger Sammler sind. Von ihnen ist eine große Anzahl von guten und zum Teil sehr seltenen Stücken in zwei benachbart gelegenen Räumen an der Spreeseite vereint; zu ihnen zu gelangen, sei der Botticelli-Saal noch einmal durchschritten; alsdann geht man vorüber an Maianos großer Madonna durch eins der herrlichen Portale aus Brescia, um nun zunächst in dem Kabinett 33 die Plaketten anzusehen.



Italienisch um 1580: Bronzebüste Gregors XIII.

Statuetten, Plaketten und Gerät in Bronze

Kabinett 33

Man hat für die sehr kleinen Reliefs aus Bronze, seltener aus Blei, den italienischen Namen placchette übernommen; sie dienten als Schmuck von Möbeln und Gewändern oder waren zu Geräten zusammengefügt, wie der große Schreibkasten (im Schrank) und das dreieckige Tintenfaß (in der Vitrine). In dieser finden sich auch die Bildnisreliefs, die manches Mal Averse von Medaillen wiederholen und die getreuen Nachbildungen der Antike, die neben den selbständigen Kompositionen der Renaissance die Ausnahme bilden, wenn schon auch

Nr. 1414B

Nr. 1416

diese im Gegenständlichen und in der Form den Einfluß der klassischen Kunst nur selten ganz verleugnen.

Die Künstlernamen, die uns hier begegnen, sind meist nur durch die Aufschriften auf den Plaketten überliefert, so die Moderno, Ulocrino u. a. mehr; von anderen hingegen sind auch größere Arbeiten in Bronze und Ton bekannt und ein paar Daten ihres Lebens, so von Riccio, dem Meister des berühmten Kandelabers in Santo, der uns bei den Statuetten und Medaillen wieder begegnen wird. Ein Enkelschüler Donatellos, verbindet er einen ehrlichen Naturalismus mit dem sicheren Gefühl für guten Reliefstil sowie geschmackvolle, feinabgewogene Komposition; nur selten hat er ein Virtuosenstück, wie den heraussprengenden S. Georg, gewagt, der mehr Freifigur als Plakette ist. Ulocrino steht Riccio im Stil sehr nahe, so daß man die beiden — zumal Riccio wie Ulocrino Krauskopf bedeutet — schon für denselben Meister angesprochen hat. Ihre Werke sind in dem mittleren Rahmenkasten der Eingangswand vereint. —

Nr. 689



Moderno:
Herodes empfängt das Haupt Johannes des Täufers



Riccio: Schlafende Nymphe

Den rechten Kasten hat Moderno inne, ein sehr fruchtbarer Plakettenmeister, dessen wahrer Name noch immer unbekannt ist. Er hat, obwohl er sich Moderno nennt, antiken Einfluß in hohem Maße erfahren. Der Schwertzierat mit der Herodiasgeschichte (vgl. Abbild. S. 249) erscheint wie eine Szene aus der Ilias; den im Jahre 1506 gefundenen Christus einer Geißelung hat er der Hauptfigur der Laokoongruppe nachgebildet, und häufig hat er antike Sagen dargestellt. Doch weist sein Stil eher nach Brescia oder einem benachbarten Ort der Lombardei, der venezianischen Einfluß erfahren hat, als nach der Stadt der Archäologen: Padua. Im Umkreis der andern größesten Universität Oberitaliens, Bologna, ist Sperandio heimisch. Er hat hier Grabmäler und manche Madonnenkompositionen hinterlassen; aber sein Ruhm sind die Medaillen in kräftigem Hochrelief mit derber und sehr lebensvoller Charakteristik und den interessanten Schilderungen der Rückseite (vgl. Münzkabinett und Simon-Sammlung S. 260). Ihnen nahe verwandt sind die Plaketten, denen oft eine besonders naturalistische Auffassung eigen ist, so z. B. der Geißelung, die so ganz anders ist, als die beiden Donatellesken Kompositionen (vgl. Abbild. S. 290).

Nr. 751

Nr. 739

Nr. 909

Nr. 891 bis 902

Nr. 419

Nr. 420

Zwischen den Plakettenkästen an der Rückwand — der eine rechts u. a. enthält die preziösen Arbeiten des Enzola aus Parma — steht eine reichgeschnitzte libreria (Bücherschrank) aus dem 16. Jahrhundert. Ihre Ecken sind von französischen Bacchantengruppen des 18. Jahrhunderts gekrönt. Im Schrank selbst findet sich Tullio Lombardis feine Mädchenbüste und dazu mancherlei vom Kunstgewerbe der Renaissance: Kußtafeln, Mörser, Schreibkasten und Lampen; besonders diese sind z. T. sehr reizvoll und phantastisch in der Form. Einen eigenen Stil vertreten endlich die sechs Goldreliefs mit mythologischen Szenen, die Benvenuto Cellini zugeschrieben sind. Durch den Zusammenschluß Gold mit Lapislazuli und roten Steinen von kräftiger Farbenwirkung waren sie ohne Zweifel einstmals der Dekor eines kleinen Prunkmöbels von Ebenholz. Erst in der Umgebung von solchem dunklen Material gelangen sie zur vollen Wirkung (vgl. Abbild. S. 252).



Niederländischer Meister D. C.:
Raub der Sabinerinnen

Die Arbeiten der spätesten Hochrenaissance sind an der Ausgangswand vereinigt: Giovanni Bernardi hatte in Rom den Einfluß Michelangelos erfahren. Das tritt in seinen Arbeiten (im

Nr. 1219 rechten Rahmenkasten), z. B. dem „Sturz des Phaeton“, deut- *Nr. 1088* lich zutage. Zierlicher, fast elegant, wirken daneben die Plaketten *bis 1183* des Valerio Belli (im Kasten neben der Ausgangstür). Ber- *Nr. 639 T* nardis Kristallrelief eines Fauns ist ursprünglich der Schmuck eines silbernen Kästchens gewesen, wie solche in anderen Sammlungen erhalten sind; auch haben diese vertieften Reliefs als Gußform für Plaketten gedient.

Nr. 359 Unter den freifigürlichen Bildnereien in diesem Raum ragen *u. 360* die venezianischen Apostelfürsten — auf dem Bordbrett der Ein- *Nr. 278* gangswand — und Gian Bolognas „Christus an der Säule“ entschieden hervor. Wie Gian Bologna war auch der niederländische Monogrammist D. C. in Italien beinahe zum Italiener *Nr. 302* geworden; das antike Motiv vom „Raub der Sabinerinnen“ (vgl. Abbild. S. 251) hat er zu einer höchst dekorativen Gruppe ge- *Nr. 432* staltet. Unter den größeren Reliefs ist Filaretes „Maria mit dem Kind und Engeln“ in Architektur-Umrahmung (in der Vitrine) beachtenswert, denn der Einfluß des wenig älteren Donatello in dieser fast primitiven Arbeit ist besonders deutlich. Im Nebenraum (Saal 36) sind Donatellos eigene Bronzen ausgestellt.



Benvenuto Cellini: Tanz der Bacchantinnen

Statuetten und Plaketten in Bronze

Zunächst die Plaketten im kleinen Rahmen der Eingangswand. Interessant ist hier der Vergleich der bronzenen Geißelung mit der wohl 15 Jahre älteren aus Marmor, die wir im Donatello-Kabinett (s. S. 219) gesehen. Noch stärker kommt aber die Kraft und Lebensfülle unseres Meisters in den Puttenreliefs, besonders dem größten (vgl. Abbild. S. 1), zur Erscheinung, und der Einfluß der Antike war dem Künstler hier unmittelbare Förderung.

Saal 36
Nr. 428
Nr 635

Auch der tamburinschlagende Engel vom Sieneser Taufbrunnen verrät im faunischen Typus Donatellos Lehrmeisterin, die Antike (vgl. Abbild. S. 4). Aber viel wichtiger ist hier die ganz neue, so präzise Darstellung der Bewegung. Wie straff und sicher ist das Stehen, wie klar der Rhytmus seiner Geste zum Ausdruck gebracht. Ähnliches gilt auch von der Täufer-Statue (vgl. Abbild. S. 254), die auf prachtvollem Steinsockel aus Urbania in der Saalmitte steht. Fellkleid und Gewand verhüllen hier nicht: nein, sie betonen vielmehr die Illusion der Bewegung und prachtvoll ist auch die stoffliche Charakterisierung der so verschiedenen Oberflächen gelungen. In der vorderen Vitrine beherrscht der Bronzeguß nach einem Donatellesken Wachsmodell des David die obere Plattform. Um ihn sind ein paar feinbeobachtete Tierfiguren von Riccio und charakteristische Herkules-Statuetten der Antonio Pollaiuolo und Bertoldo vereint (vgl. Abbild. S. 247 u. 255). Der Wesensunterschied dieser berühmten Bronzebildner aus Florenz kommt hier — man betrachte auch die Statuetten des unteren Abteils — zur deutlichen Erscheinung. Bei Pollaiuolo ist die straffe, angespannte Haltung in dem bewegten Kontur ausgedrückt, bei Bertoldo hingegen mehr das Dreidimensionale betont; eine subtile Durchbildung des muskulösen Männerkörpers ist für beide charakteristisch, aber Bertoldos Bewegungsmotive sind komplizierter und man erkennt, daß sein großer Schüler Michelangelo viel mehr als

Nr. 234
Nr. 233
Nr. 318 bis 320
Nr. 244 bis 245
Nr. 240 bis 243



Donatello:
Johannes der Täufer

nur die Tradition der Donatello-Werkstatt von ihm gelernt. Seine kleinen und anspruchslosen Bronzewerke erhalten durch diese Tatsache einen erhöhten Wert. Belano, der andere Gehilfe Donatellos bei seinen letzten Werken, verrät besonders deutlich in seinen archäologischen Motiven, wie hier in der Hekate, die paduanische Herkunft; sein Stil wird fortgesetzt, aber ins Liebenswürdig-Anmutige ausgeglichen, durch Andrea Riccio, den Plakettisten und Tierdarsteller. Hier sei nur auf die schlafende Nymphe, den Reiter, den Wasserträger, die genrehaften Tobias-Statuetten und die Ziegen aufmerksam gemacht (vgl. Abbild. S. 184 u. 250).

Nr. 303

Nr. 313 bis 320

Nr. 304 u. 305

Strengeren Stil mit beinahe klassischen Formen vertritt die gelagerte Frauengestalt mit einem Rad, in der man ein Werk des Mantuaner Pier Ilario Bonacolsi genannt Antico sehen darf. Die florentinische Tierbildnerei wird durch die Statuetten schreitender Pferde charakterisiert (vgl. Abbild. S. 230).

Nr. 358

Nr. 247 u. 248

In der zweiten Vitrine läßt sich die Entwicklung der bronzenen Kleinplastik bis in das Ende der Hochrenaissance verfolgen. Die leidenschaftliche Schwermut, die Michelangelesken Kompositionen eignet offenbart sich in dem interessanten Bronzeguß nach einem Wachsmodell des Schächers; und zu der

Nr. 258

Gruppe „Simson erschlägt zwei Philister“, die ein Nachfolger ausgeführt hat, besitzt das Buonarroti-Museum in Florenz das Modell. Freilich, gerade hier wird es besonders deutlich, wie seine Zeitgenossen nur das äußere Motiv von ihm entlehnten, im Eindruck des Ganzen aber viel eher auf freie, gewalttätige Kraftentfaltung, als auf schwerfällige, gebundene Größe ausgegangen sind. Die andere, gelöstere Wirkung, die dadurch entstand, lernen wir in den Arbeiten Gian Bolognas kennen und mit ihr dieses Vlaamen Bedeutung für die italienische Kunst. Die dekorative Großzügigkeit hat die Nessus-Deianira-Gruppe (im Raffael-Teppichsaal) zu einer besonders beliebten Komposition der Renaissance gemacht, und mit den Vogelfängern, Dudelsackpfeifern und Hofzwergen erschloß er der florentinischen Plastik ein ganz neues Gebiet. Schlanker, zierlicher erscheinen neben ihm Cellinis allegorische Gruppen und die grazile Gestalt der schlafenden Venus (vgl. Abb. S. 523). Schlichter und zugleich kraftvoller wirkt neben ihnen die wenig ältere Kunst des Paduaners Francesco da Sant' Agata. Seine „Schutzflehende“ (vgl. Abb. S. 257) ist ebenso wie sein Verwundeter und das Buchsmodell eines Sebastian von har-

Nr. 260



Bertoldo di Giovanni: Schutzflehender

Nr. 291

Nr. 295 bis 299

Nr. 261 bis 263

Nr. 265

Nr. 356 u. 357 B

Nr. 369



Maffeo Olivieri: Adam mit dem Grabscheit

monischer Schönheit und ganz aus einer starken Empfindung heraus entstanden. Sansovinos allegorische Frauengestalt auf einem Tintenfaß besitzt jene frohe Schönheit, die der Lagunenstadt eigentümlich ist, während die jüngere Generation Venedigs durch die interessante komplizierte Adamsstatuette von Olivieri glücklich vertreten wird. Zwischen diese figürlichen Statuetten sind auch hier bronzene Tiere aufgestellt, die ebensosehr im Psychologischen, wie in der Durchbildung des Stofflichen von großem Reiz sind.

In pikantem Gegensatz zu ihrer scharfen Charakteristik wie zu ihrer dunkelen Färbung steht die bemalte Wachsbüste der Flora (vgl. Abbild. S. 258), die zu Leonardo da Vinci in nächster Beziehung steht, ja von ihm selbst herrühren mag. Der nahe Anschluß an antike Kunst, der bei den meisten Plastikern des Cinquecento in Oberitalien wie auch in Florenz nachzuweisen ist, in großen Bildwerken und in der bronzenen Kleinkunst, bestimmt auch hier den ersten Eindruck; daneben ist besonders im Profil von links das Lionardeske Lächeln, der Reiz des stillen Vorsichhinschauens der schönen Frau, der ganz dem Stil um 1510—1520, der ersten Blüte der Hochrenaissance entspricht, nicht zu übersehen.

Die Berliner Sammlung der Bronzestatuetten gehört zu den reichsten und gewähltesten; und die prachtvolle Patina läßt die

Schönheit des vornehmen Materials doppelt genießen. Auch die Einrichtung des Raumes verlangt hier besondere Würdigung; der venezianischen Hochrenaissance-Decke aus dem Palazzo Cappelli in Venedig entspricht der Prunkkamin der Hauptwand; lebensvolle Bronzebüsten von Francesco del Nero und Gregor XIII. flankieren ihn (vgl. Abbild. S. 248) und Wappen in Holz oder Bronze schmücken die oberen Teile der Wände.



Francesco da Sant' Agata: Schutzflehende

Die Sammlung James Simon

Der Nachbarraum, das Simon-Kabinett, weicht im Gesamteindruck von allen bisher betrachteten Sälen ab. Bilder und Skulpturen, Kunstgewerbe verschiedenster Art und Medaillen sind hier zu einem bunten Gesamtbild vereinigt. Es soll kein Museumsraum im engeren Sinne sein, vielmehr die großmütige Stiftung von Herrn James Simon will das mit Altertümern erfüllte Zimmer eines Sammlers zur Erscheinung bringen. Eine mächtige Cassapanca füllt die untere Hälfte der Rückwand beinahe aus; weiter oben wird die Mitte durch eine schöne Nische mit der „hl. Katharina", einer bemalten Statue Andrea della Robbias betont. Von seinen weißblauen, glasierten Reliefs zeichnet sich besonders die „Madonna mit dem stehenden Kind" schon ihrer gut erhaltenen Vergoldung wegen aus. Schlichter in der Komposition, doch von

Kabinett 39

Nr. S. 29

Nr. S. 25



Leonardo da Vinci: Halbfigur der Flora

Nr. S. 30

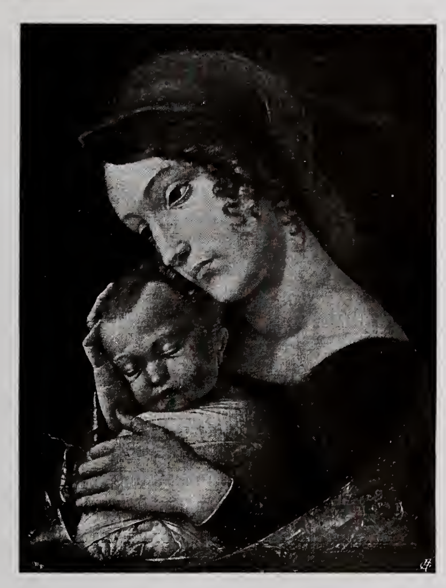
feinem Geschmack ist das benachbart aufgehängte Tonrelief in Luca della Robbias Art. Gemeinsam mit den drei Madonnen-Statuetten ist an ihnen die Entwicklung des Humanismus, das heißt die zunehmende Betonung des Allgemein-Menschlichen und des Zeitgeschmacks in einem heiligen Thema zu verfolgen. Von der (hier merkwürdig-derben) Gotik eines Nino Pisano zur einfachen, klaren Auffassung der Robbia und des Benedetto da Maiano und endlich der imposanteren Komposition der venezianischen Hochrenaissance.

Nr. S. 22
Nr. S. 23
Nr. S. 37

Eine ähnliche Entwicklung vom Schlichten zum Repräsentativen wird durch die Bildnisbüsten der Maiano und Francia (?), die kleinen venezianischen Bilder — man beachte ganz besonders das blonde des Catena — und die Porträts der Romanino und Bronzino illustriert. An die Stelle des kleinen Brustbildes tritt hier mehr und mehr das Kniestück in voller Lebensgröße und statt des klaren oder Dreiviertelprofils die anspruchsvollere Faceansicht. Auch die Farben der Hoch-

Nr. S. 34 u. S. 38
Nr. S. 7
Nr. S. 3
Nr S. 2

renaissance sind ernster; Romaninos wärmer und auf einen goldigen Gesamtton abgestimmt; bei Bronzino ist die klare Modellierung mehr als das Koloristische betont.



Mantegna: Maria mit dem Kind

Doch alle betrachteten Bilder — auch Raffaellino del Garbos schönes „Madonnentondo" und G. Davids „Heilige" werden in den Schatten gestellt durch Mantegnas kleine, herbe „Madonna", ein Jugendwerk des großen Vicentiners, von unmittelbarer Kraft des Ausdrucks und stiller Großartigkeit. Und ebenso werden die großen Skulpturen noch übertroffen durch die bronzene Kleinkunst: den Türzieher in Form einer Sirene, den Schlangen-Türklopfer (vgl. Abbild. gegenüber S. 1) und durch die prachtvolle Medaillensammlung. Wie die vorhin betrachteten Plaketten und Statuetten zu den besten in ihrer Art gehören, so vereinen auch die Simonschen Medaillen-Schränke eine Menge besonders guter, z. T. sehr seltener Stücke. Auf sie kann leider hier nicht nochmals besonders eingegangen werden (s. S. 111 ff.), nur auf einzelne Gruppen, voran Pisanello, den veronesischen Maler und Medailleur (s. S. 194) sei hin-

Nr. S. 1

Nr. 17

Nr. S. 5

Nr. S. 76

Nr. S. 71

Nr. S. 87 bis S. 101



Benedetto da Maiano: Kardinal Raffaello della Rovere

gewiesen. Er war der erste Bildner dieser Ehrenmünzen, die Fürsten und vornehme Bürger mit ihrem Bildnis und Wappen oder einer Allegorie auf dem Revers bestellten, und keiner seiner Nachfolger und Nachahmer hat seine Unmittelbarkeit im Ausdruck, die Großzügigkeit seiner Auffassung, die Schönheit seiner Kompositionen erreicht. Seine Medaillen befinden sich im rechten Rahmenkasten an der Rückwand. Ihm benachbart — an der Eingangsseite — sind die grazilen venezianischen Medaillen und die der florentinischen Hochrenaissance, die neben jenen fast schwerfällig erscheinen, vereint; unter ihnen das prachtvolle, vergoldete Relief Savonarolas (vgl. Abb. S. 200). Zunächst der Eingangstür befinden sich die interessanten französischen Medaillen, z. T. in flachem Relief mit einem Füllmuster heraldischer Lilien, besonders die großen Stücke I e a n M a r e n d e s.

Nr. S. 137 bis S. 153

Nr. S. 355

Nr. S. 428 u. S. 429

Links von der Cassapanca sind mittelitalienische Stücke zusammengestellt, darunter viele aus Bologna, so S p e r a n d i o s kraftvolle Bildnisse (vgl. S. 113 und 289). Verwandte Arbeiten, wie die der F r a n c i a und L y s i p p u s, und die preziösen von A n t i c o begegnen uns im hinteren Abteil der Mittelvitrine. Ihre dem Fenster zugekehrten Seiten bewahren wichtige deutsche Medaillen und Modelle sowie florentinische Arbeiten der Frühre-

Nr. S. 117 bis S. 121

Nr. S. 130 u. S. 131

Nr. S. 187 bis S. 197

Nr. S. 134 bis S. 136

naissance. Neben Bertoldo, dem Statuettenbildner (s. S. 253), ist es Niccolò Spinelli, der in derben Formen ungemein ausdrucksvoll und verschiedenartig zu charakterisieren versteht; und so, wie alle Medailleure, nicht nur den eignen Stil, nein auch das Aussehen von berühmten Persönlichkeiten jener Zeit uns kennen lehrt.

Nr. S. 157 bis S. 161
Nr. S. 169 bis S. 184



Das Kabinett James Simon

Florentinische Kunst im späten Quattrocento

Kabinett 40

Im Nachbarraum wird der in den Benedetto da Maiano- und Botticelli-Sälen unterbrochene Faden weitergeführt; Malerei und Skulptur der späten Frührenaissance in Toskana sind hier zu einem wirkungsvollen Gesamtbild vereint; aber wenn dort die Verwandtschaft von gemalter Tafel und polychromem Flachrelief den Eindruck des Milieus bestimmte, liegt er hier im Kontrast vom zarten Marmor und farbigen Bild. Antonio Rossellino ist durch zwei Madonnen und eine Männerbüste aufs glänzendste

Nr. 67

vertreten. Das Porträt — vortrefflich im Technischen der Marmorbehandlung — ist in der Charakterisierung etwas weich; denn mehr entsprach Antonios Temperament die Darstellung von Frau und Kind. Wie reizvoll ist die Christusbüste — eigentlich ein Kinderbildnis — in grauem Sandstein (Saal 37) und das große

Nr. 72A



Mino da Fiesole: Marmorrelief der Madonna

Nr. 65A Madonnen-Tabernakel, das, von einem prachtvollen Rahmen umfaßt, die volle Schönheit seiner prickelnden Marmorbehandlung zur Erscheinung bringt. Wir lernten Antonio Rossellino ja schon als Schöpfer von feinbemalten Stuck-Altären kennen, und wie im Marmor-Tabernakel ist auch dort beinahe immer der Gesamteindruck der freudiger Fülle.

Ähnliches gilt auch von dem Stil des Benedetto da Maiano, den Meister der lebensvollen Strozzibüste und der großartigen, thronenden Madonna (s. S. 230—233), hier tritt er uns als der Marmorbildner und Dekorator entgegen; zunächst in der Lünette mit zwei frischen Putten, die das Gherardi-Wappen tragen, dann in dem Sockel mit einem Wahrzeichen der Morelli-Canigiani und drei Cherubim; dekorativ wie auch in Marmorbehandlung sind beide Werke ganz reizvoll und charakteristisch für den Bildhauer-Architekten. *Nr. 91D*



Antonio Rossellino: Marmorrelief der Madonna

In engerem Sinne noch als die Antonio Rossellino und Benedetto da Maiano ist Mino da Fiesole ein Marmorbildner gewesen. Denn von ihm ist kein charakteristisches Werk in Ton erhalten, und äußerst selten sind Nachbildungen in Stuck und Terrakotta nach seinen Büsten und Reliefs (eins in Saal 37). Um so wertvoller sind daher die fünf — unter sich sehr verschiedenen — Marmorskulpturen Minos, welche Berlin besitzt. Zunächst die Büsten der Niccolò Strozzi und Alexo di Luca aus seiner Frühzeit (1454 und 1456) und beide schon von jener Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die seinen besten Bildnissen eigen *Nr. 88* *Nr. 79* *Nr. 79A*



Mino da Fiesole: Büste einer Florentinerin

ist. Im Technischen, der Marmorbehandlung, sind sie fast primitiv und nicht nur durch die antike Gewandung, die Mino seinem Nachbar, dem Apotheker Alexo, umgehängt hat, auch in der Formensprache erinnern sie an die spätrömische Bildnerei. — Später hat Mino die Oberfläche raffiniert behandelt, ja er hat hierin die Rossellino und Maiano beinahe übertroffen. Etwas Eigen-

Nr. 80 willig-Preziöses liegt in der Büste der jungen Florentinerin mit dem schlanken Hals und sehr eigenartig wirkt bei dem Ma-
Nr. 81 donnentondo die Kombination von zarter Modellierung mit eckigem Faltenstil (vgl. Abbild. S. 262). In Minos Schaffens-
Nr. 82 weise endlich läßt das unvollendete Relief des Glaubens Einblick tun. Manche Partien sind hier beinahe vollendet, andere kaum erst im gröbsten zugehauen.

Nr. 61A Das älteste der Bilder ist hier die Totenklage um den heiligen Franz; sie zeigt uns Fra Angelico da Fiesole in einem Spätwerk,

beeinflußt von der vollentwickelten Renaissance, und doch klingt Giottos schönes Fresco von S. Croce noch in dieser stillen und harmonischen Darstellung nach (s. S. 212).



Filippino Lippi: Jünglingskopf

Nr. 77

Mainardi, Ghirlandajo und Benedetto da Maiano (s. S. 240) gehören zu jenen schlichteren Charakteren, die das Erlernte wie tüchtige Handwerker beherrschen, doch neue Probleme der Darstellung und psychologischen Ausdeutung kaum jemals versuchen.

Nr. 77

Anders die Botticelli und Filippino Lippi, die eher den Rossellino und Mino da Fiesole ähnlich sind, z. B. in ihrer Vorliebe für zarte Oberflächen, für feine Schleier und eine fast nervöse Unruhe. Botticellis leidenschaftlicher Stil kommt ja noch stärker in seinen Altargemälden zur Erscheinung (s. S. 234). Aber auch hier in den zwei Bildnissen der sogen. Simonetta und des Giuliano Medici bestimmt die dekorative Farbenanordnung, die kapriziöse Linie den Eindruck. Ganz andere Mittel nahm der jüngere Filippino Lippi zu Hilfe. Freilich nur selten ist ihm das kühne Herausblicken, die großzügige Charakteristik so gelungen, wie in dem Freskofragment mit einem „Jünglingskopf".

Nr. 82

Nr. 106 A

Nr. 106 B

Nr. 96 A

Die sienesischen Skulpturen sondern sich von den Florentinern als Gruppe von eigenem Charakter ab. Nur bedingt hatte man sich hier zum Prinzip der willensfreudigen Frührenaissance bekehrt. In die Stimmung träumerischer, leichter Schwermut, die auch in Florenz für die Zeit um 1480 typisch ist, mischt sich in Siena etwas Stillverschlossenes, das mitunter wie etwas ganz Persönliches erscheint. Besonders deutlich in Federighis Frauenbüste; doch auch in dem großen, formenstrengen Madonnenrelief, das Donatellos Einfluß auf Siena verrät, und in der grazilen Madonnenstatuette mit dem Wappen der Sansedoni am zierlichen Sockel.

Nr. 153A

Nr. 154

Venetianische Kunst im späten Quattrocento

Kabinett 42

Der toskanischen Kunst um 1480 schließt sich die oberitalienische der etwa gleichen Jahre an; und hier ist es Venedig mit Gian Bellini an der Spitze, das den Ton angibt. Die ältere Malerei in der Lagunenstadt wurde bereits im ersten Oberlichtsaal betrachtet (s. S. 194), und in Antonio Vivarinis großem Epiphaniasbild wurde der starke Einfluß der Gentile da Fabriano und Pisanello erkannt; freilich daneben auch die bewahrte heimische Tradition, die sich in teppichhafter Buntheit, tiefleuchtenden Farben und reichsten Goldornamenten zeigt. — Später war durch Mantegnas Einfluß das Streben nach plastischer Wirkung und zeichnerischer Genauigkeit für kurze Jahrzehnte in den Vordergrund getreten, die Freude an reicher Farbigkeit zurückgedrängt worden. Charakteristisch dafür ist Cima da Coneglianos Madonna mit dem lebhaften Kind vor einer Hügellandschaft. Auch Gian Bellinis „Beweinung Christi“ hat sehr harmonische, doch schlichte Farben und dazu eine Klarheit der Komposition, die bis dahin in der Lagunenstadt kaum je zu finden war. Hier ist's die Stille und die Vornehmheit der Auffassung, welche den Lehrer der Giorgione und Tizian verrät; eine andere Seite seines Könnens offenbart sich

Nr. 17

Nr. 28

in der dämmerigen Landschaft der „Auferstehung Christi", *Nr. 1117A* einem Hauptwerk seiner früheren Zeit.

Die Bellini-Schule hat danach der Landschaftsmalerei noch andere neue Wege geöffnet. Die Poesie des Halbdunkels ward zum Lieblingsmotiv; wie stark wirkt sie schon in der Auferstehung, wo die malerischen Mittel zum Teil noch primitiv, zum mindesten noch weniger raffiniert sind, als in dem vierteiligen Altar des *Nr. 20* Pseudo-Basaiti, einem anonymen Bellini-Schüler aus seiner späten, reifsten Zeit. Hier sind drei Heilige in eine Wiesenlandschaft mit fernen blauen Hügeln gestellt in einen lichten Frühlingstag; wie reizvoll sind ihre Mäntel zueinander und zur Landschaft abgestimmt.



Gian Bellini: Beweinung Christi



Tamagnini: Büste des Salvago Accelino

Nr. 1664 Geschmackvolle Farben und eine ehrliche, doch eigentlich nicht herbe Charakteristik bestimmen auch den Eindruck des Männerporträts vor kühler grauer Wand, die links den Blick in eine helle Landschaft mit schneeigem Gebirge wandern läßt, während die Rückseite ein junges Paar in venezianischem Milieu darstellt.

Nr. 323 Ganz anders als bei diesen zuletzt gesehenen Bildern vom Anfang der Hochrenaissance ist das Verhältnis von Figur und Landschaft in Lorenzo Lottos beiden Altarflügeln: mit den heiligen Sebastian und Christoph; auch in der Modellierung und im Bewegungsmotiv verraten sie bereits Correggios Einfluß, während die Farbengebung mit ihren starken Kontrasten eher an Tizians Christopherusfresko gemahnt (vgl. Abbild. S. 322).

Die venezianische Plastik ist nur im Zusammenhang der Dekoration ganz zu verstehen. Die prachtvollen geschnitzten Rahmen (s. S. 194—196) waren häufig mit Holzskulpturen geschmückt (wahrscheinlich stammt die Gruppe der Pietà — Saal 41 — von einem solchen), und ebenso waren in Steinbildwerken Statuen, Reliefs und Ornamente zu einem male-

rischen Gesamteindruck vereint; einige von ihnen befinden sich in der Basilika (s. S. 42).

Von den Bildnisreliefs sind Pietro Lombardis „Dame im Schleier“ und eine andere Dame mit reichem Perlenschmuck besonders charakteristisch für die venetianische Kunst. Die beiden Stifter der Lünette, die zur Madonna beten, erinnern in Faltenstil und Typen an des Bartolomeo Bellano naturalistischen und trocknen Stil (s. S. 254).

Nr. 183
Nr. 186



Laurana: Prinzessin von Neapel

Nr. 180 bis 182

Die ältere Marmorplastik in der Lombardei wird durch das Rundrelief eines Fürsten zu Pferde charakterisiert. Sie erinnert an jenen eigenartigen, spitzen Stil der Mailänder Gegend, der noch prägnanter in den bemalten Holzbildwerken dieser Schule zu finden ist; während die Plakettisten in Ober-Italien, speziell der fruchtbare Moderno, so sehr unter den Einfluß der Antike gekommen, daß solche lokale Eigenart sich fast verwischt. Überhaupt wird ja im 16. Jahrhundert der Stil hier etwas runder und weicher, aber oft auch phantastisch bewegt. Er nähert sich

Nr. 195

dem Ideal der Malerei, und Correggios Einfluß ist selbst bis hierher zu spüren. Typisch dafür sind die kleinen Marmorreliefs von Agostino Busti (gen. Bambaia), besonders das der „hl. Anna selbdritt" (Kab. 40).

Nr. 201 A
Nr. 201 B

Nr. 200 D

Lombardisch im weiteren Sinn ist auch Tamagninis Büste des Salvago Accelino (dat. 1500, vgl. Abbild. S. 268). Wir wissen viel von dem Genueser Bankherrn, der seiner Heimat durch Jahrzehnte in mannigfachen Ehrenämtern diente; die ungebrochene Lebenskraft des Greises wie seine starke Energie und kluge Überlegtheit kommen in der prachtvollen Berliner Büste aufs packendste zur Erscheinung. — Bei ihm ist alles unmittelbar und momentan, bei seinem Gegenstück hingegen, Francesco Lauranas „Prinzessin von Neapel" (vgl. Abbild. S. 269), kühle Zurückhaltung der Grundton, und jede Gefühlsäußerung ist zurückgedrängt. Es ist nicht sicher, ja unwahrscheinlich, daß solche Auffassung dem Temperament der jugendlichen Prinzessin entsprochen hat. Denn Laurana pflegte sein Schönheitsideal auf Kosten individueller Charakteristik zu betonen; das geht so weit, daß man noch heute nicht ganz einig ist, ob in der Berliner Büste Matthias Cor-

Nr. 61



Melozzo da Forli: Die Dialektik

vinus' Gemahlin, die Laurana mehrmals modelliert hat, oder eine der älteren Töchter des Ferdinand von Aragonien dargestellt ist. Auf jeden Fall aber hat Laurana in Büsten wie dieser eine erstaunliche Marmorbehandlung und eine eigne, diskrete Schönheit erreicht, die gerade in unseren Tagen sehr gefällt. Eine andere Frage drängt sich bei der so feinen Bildnismaske Lauranas (in Kabinett 40) auf, die nach ihrer einstigen Aufstellung; sie ist wahrscheinlich in eine Büste oder Grabstatue aus billigerem Material oder farbigem Stein oder Bronze eingelassen gewesen.

Nr. 208

Auch das hier anschließende Kabinett enthält kleinere Bilder aus Venedig, welche dem späten fünfzehnten und dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts angehören. Die Schule Gian Bellinis ist hier sehr reich und mannigfach vertreten; Cima da Conegliano zeigt sich als feiner Landschafts-Interpret; und endlich fordern die kleinen farbenschönen Porträts von Antonello da Messina, die eine schlichte, stille Charakteristik mit warmer Leuchtkraft vereinen, zu einem Vergleich auf mit der so andersartigen, weicheren Harmonie in den Porträts Giorgiones und Sebastiano del Piombos. Daneben treffen wir ein paar Mittel-Italiener: Francesco Francia, den Bolog-

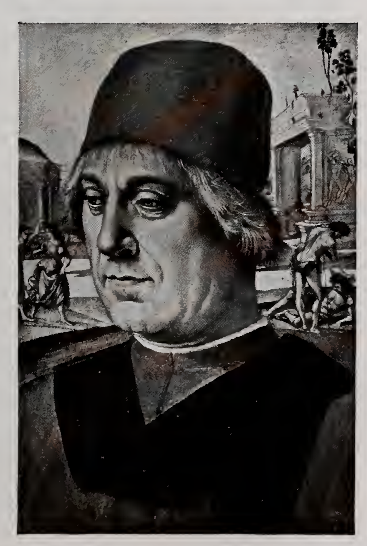
Kabinett 43

Nr. 17 u. 17A

Nr. 18 u. 18A

Nr. 12A
Nr. 259B

Nr. 128



Signorelli: Bildnis eines älteren Herrn

Nr. 1628 1628A u. 112C nesen, Parentino aus Padua und Cossa aus Ferrara. Von ihnen allen ist noch in dem Zusammenhang ihrer Schulen zu reden; jetzt sei zunächst der kleine Raum, sowie der anstoßende Saal jenseits von dem venezianisch verzierten Portal durchschritten, um in Saal 41 die umbrische und lombardische Kunst des 15. Jahrhunderts zu betrachten.

Umbrische Malerei im 15. Jahrhundert

Saal 41 Die Malerei des Berglandes Umbrien ist von der Kunst Toskanas angeregt und häufig von ihr abhängig gewesen. Aber sie hat auch ihrerseits Einfluß auf florentinische Kunst gehabt, und dieses um so mehr, da ja ganz große Meister aus Umbrien hervorgegangen sind. Eine erwähnenswerte eigene Kunst begann hier erst um 1350, und zwar zunächst im südlichen Umbrien unter der Einwirkung der sienesischen Malerei. Doch schon damals ist den umbrischen Künstlern ein Zug eigentümlich, der ihnen bis ins Cinquecento bleibt: die Wanderlust, die freilich durch die Armut der Heimat und die Notwendigkeit, sich außerhalb das Brot zu sichern, gefördert sein wird. Bereits Alegretto Nuzi aus Fabriano (S. 194) arbeitet vorübergehend in Florenz und in



Signorelli: Flügelbild mit drei Heiligen



Luca Signorelli: Pan als Meister der Musik



Fiorenzo di Lorenzo (?): Maria mit dem Kind

Venedig, und seinen großen Landsmann und Schüler Gentile da Fabriano halten lohnende Aufgaben, die sich ihm draußen bieten, für immer von der früh verlassenen Heimat fern; seine Tätigkeit in Oberitalien ist aber von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung der dortigen Malerei (s. S. 194).

Der Kunst Umbriens brachte Piero della Francesca den neuen naturalistischen Stil. Er war wie Paolo Uccello in Florenz ein Meister der Perspektive, aber zugleich auch einer der größten Maler Italiens überhaupt. In ganz modernem Sinne hat er als erster in seinen lichtdurchtränkten Gemälden die Atmosphäre mit ihren raumschaffenden Wirkungen aufs feinste dargestellt. Leider hat das Kaiser-Friedrich-Museum von ihm bisher kein Werk erwerben können; sie besitzt nur eine Arbeit seiner Werkstatt

oder Schule, das große dekorative Architekturbild, das in dem lichten Ton und der tüchtigen Perspektive seinen Einfluß besonders stark bekundet (vielleicht von der Hand des Architekten Luciano Dellaurana (Saal 36). Um so besser sind seine Nachfolger vertreten; Melozzo da Forli durch zwei Tafeln, die zu dem Schmuck der Bibliothek des Herzogs Federigo Montefeltro in seinem Schlosse von Urbino gehörten: die allegorische Gestalt der Dialektik auf dem Thron mit dem zu ihren Füßen knienden Federigo und die Astronomie, welche dem Grafen Ottaviono Ubaldini den Himmelsglobus reicht. Wie die zugehörigen Tafeln in der National Gallery zu London, in Windsor Castle, im Louvre und im Palazzo Barberini zu Rom sind sie in dem reichen architektonischen Aufbau wahre Renommierstücke der perspektivischen Verkürzung und zudem ausgezeichnet durch die stark-plastische Erscheinung der Gestalten wie durch die körnig-pastose Malweise in warmen, tonigen Farben. Neben solchen Schöpfungen erscheinen die Bilder von seinem Schüler Marco Palmezzano („Geburt

Nr. 1615

Nr. 54

Nr. 54 A

Nr. 131



Borgognone:
Thronende Madonna zwischen Engeln

Nr. 1129A Christi“, Saal 46, und „Auferstandener Christus“) nüchtern und wesenlos, und selbst die Gemälde von Raffaels Vater Gio-
Nr. 139 vanni Santi (große thronende Madonna mit vier Heiligen, und
Nr. 140A kleines Madonnenbild) sind in ihrer handwerksmäßigen Biederkeit nur ein schwacher Abglanz solcher Vorbilder.

Erst in dem Meister von Cortona, in Luca Signorelli, war Piero della Francesca ein Schüler erstanden, der seines Meisters würdig war, und die fünf trefflichen Gemälde seiner Hand, welche Berlin bewahrt, charakterisieren seine Kunst aufs beste.
Nr. 79A In der großen „Schule des Pan“ (vgl. Abbild. S. 273) kommt sein neues Streben nach anatomischer Durchbildung der nackten Figuren ebenso voll zur Geltung wie seine reiche Phantasie und
Nr. 79C seine eigenartige starke Lichtgebung. Das Bildnis eines vornehmen alten Herrn ist in plastischer Wirkung, wie in Individualistik und kräftiger Färbung gleichzeitigen Porträten aus Florenz sogar überlegen (vgl. Abbild. S. 271). In den zwei Flügel-
Nr. 79 bildern mit Heiligen in einer offenen Halle ist der herbe Reiz der reichen und doch fein gestimmten Farben in ihrem Zusammenklang mit Gold besonders anziehend (vgl. Abbild. S. 272).
Nr. 79B Das kleinere Rundbild: die Begegnung der Familien von Maria und Elisabeth zeigt uns seine originelle Auffassung einer heiligen Geschichte und sein Geschick, zu komponieren.

Gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts war auch im südlicher gelegenen Teil von Umbrien, in Perugia, die Malerei zu neuem Leben erwacht; auch hier erkennt man den Einfluß der Florentiner Kunst. Giovanni Boccati zeigt in seinem Bildchen
Nr. 1616 „Tobias mit den Erzengeln“ (Saal 44) die Schulung durch Piero della Francesca, und Benedetto Buonfigli ver-
Nr. 137A rät in seiner reizvollen kleinen Madonna mit Engeln den Einfluß Fra Angelicos, der nicht allein durch dessen Altäre in Perugia und Cortona, nein auch durch den in Montefalco damals tätigen Benozzo Gozzoli vermittelt ward. Wie dann die jüngere Florentiner Schule auch in Perugia eine mehr naturalistische Wiedergabe



Vincenzo Foppa: Beweinung Christi

der menschlichen Gestalt anregte, zeigt die große Madonna auf *Nr. 129* Goldgrund, welche von alters her Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben wird (laut Inschrift 1481; Saal 38, vgl. Abbild. S. 274). Sie verrät in der plastischen Bildung wie im hellblonden Inkarnat Verrocchios Schulung aufs deutlichste und ist, wenn sie wirklich Fiorenzos Werk, eines der bedeutendsten Bilder der Schule von Perugia überhaupt. Das Predellenbildchen: Salome, die das



Mantegna: Darstellung Christi im Tempel

Haupt des Johannes überbringt (vergl. Kab. J. Simon Nr. 4), wohl in der Werkstatt ausgeführt, zeigt die gefällige Erzählungsweise des Künstlers und sein Talent für Komposition. Sein Schüler Bernardino Pinturicchio freilich besaß beides in noch höherem Grade und hat es in verschiedenen, gut erhaltenen Freskenzyklen bekundet. In den zwei kleinen Arbeiten in *Nr. 143* Berlin: einer Madonna und dem bemalten Reliquiar mit den *Nr. 132A* 3 Heiligen Augustin, Benedikt und Bernhard, lernen wir mehr seine saubere Art der Durchführung, seine helle, freundliche Färbung und ansprechenden Typen kennen. Von Pinturicchios figurenreichen Kompositionen in Fresko gibt das große Temperabild mit Christi Geburt von dem ihm verwandten Lo Spagna (z. Zt. nicht ausgestellt) einen recht guten Begriff. Es war einst als Frühwerk Raffaels berühmt, leider hat es durch Feuchtigkeit

sehr gelitten. — Unter den Hauptwerken Pietro Peruginos, Perugias berühmtestem Meister, zeichnen sich die in Florenz entstandenen durch Ernst der Gestalten, strengen architektonischen Aufbau und tiefe tonige Wirkung der Farben besonders aus, während er in anderen, namentlich in späteren Werken, zu falschem Gefühlsausdruck, schwächlicher Haltung und manierierter Faltengebung kommt. Die Galerie besitzt leider kein eigenhändiges Werk von ihm.

Wie abseits, in Faenza, unter Peruginos Einfluß die umbrische Malerei sich gelegentlich noch in recht tüchtiger Weise betätigt, zeigt das große Altarbild der „Anbetung der Könige" von Giovanni Battista Bertucci, das in den festen, etwas harten Farben den Einfluß von Santi verrät. Der höchste Ruhm der umbrischen Kunst ist aber, daß aus ihr der gefeiertste Maler Italiens, Raffaello Santi, hervorgegangen ist: seine Jugendbilder in der Berliner Galerie (Saal 45) bekunden seine Herkunft aus der Malerei Perugias besonders deutlich. —

Nr. 132

Lombardische Malerei im 15. Jahrhundert

Saal 41

Die Lombardei, der langjährige Sitz der Langobarden, hat durch Bevölkerung und geographische Lage mehr Elemente nordischer Art als irgend eine andere Provinz Italiens und zeigt das deutlich in der Kunst. Die neuen Anregungen sind ihr fast immer von außen gekommen, und fremden Künstlern verdankt sie die Entwicklung ihrer besten Kräfte; sie selbst hat aber nur selten über die eignen Grenzen hinaus Einfluß gehabt. Nach der Befruchtung durch die höfische Kunst französischer und burgundischer Fürsten, zuletzt um etwa 1350, kam in der Mitte des Quattrocento die Belebung im naturalistischen Sinn, für die Plastik unter dem Einfluß von Florenz, für die Malerei von Padua. Eigentümlich ist, wie verschiedenartig von vornherein sich hier die beiden Künste darstellen und entwickeln. Denn während die lombardische Plastik bis weit ins 16. Jahrhundert

das Hochrelief mit zahlreichen kleinen Figuren liebt und eckige Formen und starken Ausdruck in der Erzählung wählt, ist der gleichzeitigen Malerei eher ein Mangel an dramatischer Schilderung eigen; sie ist einfach und ruhig, oft beinahe nüchtern in Aufbau und Linienführung, verrät aber daneben einen eigentümlich feinen Geschmack und zartes Gefühl.

Der Vater der neueren lombardischen Malerei ist Vincenzo Foppa, dessen künstlerische Tätigkeit durch volle siebzig Jahre nachweisbar sein soll. Er hat in Mailand die Entwicklung der Malerei bestimmt, bis Leonardo dorthin kam, und auch dann noch wirkt in den jüngern Malern der Lombardei die Tradition seiner Kunst als Grundstimmung nach. Die Galerie besitzt in der „Beweinung Christi“ eine von seinen seltenen größeren Altartafeln (Saal 4, vgl. Abb. S. 277), die sich durch vornehmen Ernst, tüchtige naturalistische Durchbildung und plastische Wirkung der Figuren auszeichnet; die Tafel zeigt aber auch jene charakteristischen Mängel der lombardischen Malerei in Aufbau und Bewegung und ist in der Färbung trüber als Foppas schöne Fresken in S. Eustorgio zu Mailand. Bei seinem getreuen Nachfolger Ambrogio Borgognone steigert sich die vornehme Ruhe nicht selten zu kühler Leblosigkeit, zumal wo er dramatische Szenen zu schildern hat. Auch in größeren Altarbildern wie der „Tronenden Madonna zwischen den Heiligen Ambrosius und Johannes“ in Berlin ist der Gesamteindruck nüchtern, die Typen ohne packende Charakteristik. Viel glücklicher ist die kleinere „Madonna von Engeln verehrt“ (vgl. Abbild. S. 275) nicht nur durch die behagliche Stimmung und den Liebreiz der Köpfe, sondern ebenso sehr durch die zarten harmonischen Farben und die feine Zusammenstimmung von lichtem Blau und tiefem Grün mit stark getöntem Gold (Saal 45).

Nr. I, 133 · *Nr. 52* · *Nr. 51*

Die Abhängigkeit Mailands von der Paduaner Schule, namentlich von Squarcione (s. S. 283), den man auch als den Lehrer Foppas genannt hat, wird deutlich durch die merkwürdige namen-



Marco Zoppo: Thronende Madonna mit vier Heiligen

lose „Madonna vor farbiger Marmornische“ bewiesen, deren *Nr. 30A* plastische Durchbildung und helle Farbigkeit die ungeschickte Bewegung des plumpen Kindes fast vergessen macht. Die Fruchtgehänge, wie das Motiv der Stadt auf steilem Felsberg in der Ferne sind echt paduanisch, der achtseitige Tempel hinter dem Thron verrät dagegen als Vorbild frühe bramanteske Bauten.

Foppas Einfluß zeigt sich noch weit hinein ins Cinquecento in den Gemälden des in Genua tätigen Pier Francesco Sacchi, von dem die Galerie eine „Klage um den Gekreuzigten“ *Nr. 53* mit dem tüchtigen Porträt des Stifters zur Seite (datiert 1514),



Cosma Tura: Thronende Madonna mit vier Heiligen

Nr. 116 sowie eine, wohl jüngere, Vereinigung von drei Heiligen: Martin, Hieronymus und Benedikt, vor weiter Landschaft besitzt (Saal 44).

Die Malerei von Padua im 15. Jahrhundert

Saal 44 Auch in den östlichen Kulturzentren Oberitaliens haben florentinische Künstler unmittelbaren Einfluß auf die Entwicklung

von Skulptur und Malerei gehabt: Zunächst Paolo Uccello und Fra Filippo Lippi, die beide in Padua Fresken-Zyklen gemalt und dann der Umbrier Gentile da Fabriano, welcher den Dogenpalast in Venedig mit (heute auch zerstörten) Wandbildern geschmückt hat. Von sehr viel größerer Bedeutung aber war Donatellos zehnjähriger Aufenthalt in Padua, sein Stil hat nicht nur auf die Kunst in dieser Stadt, nein, indirekt auch auf Venedig, Ferrara und andere Nachbarstätten entscheidend eingewirkt. Ja sein herber Naturalismus und seine unbedingte Bewunderung antiker Meisterwerke war so lange bestimmend für den Charakter der oberitalienischen Malerei, bis Gian Bellini in Venedig eine ausgesprochen malerische Richtung zur Geltung brachte.

Als Bahnbrecher der Renaissance in Oberitalien galt früher der Paduaner Francesco Squarcione. Er war ein geschickter Unternehmer und mag auch ein tüchtiger Lehrer gewesen sein; wie wenig er als Künstler bedeutet, und wie wenig er imstande gewesen wäre, aus sich die Paduaner Kunst in neue Bahnen zu lenken, zeigt das bezeichnete Madonnenbild in unserer Sammlung, eines der beiden Gemälde, die allein sicher auf ihn zurückzuführen sind. Gerade dieses in der Durchführung schwache und trockene Werk verrät, wie sehr sein Meister unter dem Einfluß Donatellos gestanden hat. Von ähnlichem Stil und gleicher Qualität sind die Arbeiten des Dalmatiners Gregorio Schiavone; die „Thronende Madonna mit Engeln“ ist ein charakteristisches Beispiel seiner derben und ungeschickten Art.

Nr. 27A

Nr. 1162

Erst durch Andrea Mantegna, Squarciones Schüler und Adoptivsohn, ein Wunderkind, das schon mit zehn Jahren in die Maler-Zunft aufgenommen wurde, erhielt die Paduaner Schule hre Bedeutung, durch ihn kam sie zu ihrer höchsten Blüte. In einer lebensvollen und dramatischen Erzählungsweise, wie in ler Schärfe und Fülle der Charakteristik kommt Mantegna dem roßen Plastiker Donatello sehr nahe; wie jener vereint er ein ntimes Naturstudium mit sorgfältigster Durchbildung seiner Ge-

stalten, und ihre plastische Wirkung geht so weit, daß sie gelegentlich wie gemalte Bildwerke erscheinen. In der Berliner Galerie lernt man den großen Künstler, wenn nicht als Freskomaler, so doch als Tafelmaler eingehend kennen. Die

Nr. 27 „Madonna mit Engeln“, die Marterinstrumente tragen, hat noch die helle, blonde Färbung der älteren Schule, während die Engel auf dem Rahmen als Vorbild die Putten Donatellos am Hochaltar des Santo deutlich verraten; und ebenso läßt die

Nr. S. 5 herbe und doch so intime „Maria mit dem schlafenden Christkind“ (im Simon-Kabinett, s. S. 259) den Einfluß der Madonnen Donatellos aus seiner Paduaner Zeit aufs deutlichste

Nr. 29 erkennen. Mantegnas Hauptwerk in Berlin ist „Christi Darstellung im Tempel“ (vgl. Abb. S. 278). Es ist wie die wenig jüngere Madonna auf feine Leinwand in Leimfarben gemalt, eine innige Auffassung eint sich auch hier mit feingezeichneten, herben Formen. Vielleicht darf man in den zwei Personen, zu äußerst an den Seiten, die mit der Handlung nichts zu tun haben, Andrea selbst und seine Gattin, die Tochter Jacopo Bellinis sehen. Ein viertes Werk Mantegnas zeigt ihn als tüchtigen Bildnismaler: In dem Porträt

Nr. 9 des Kardinals Ludovico Mezzarota hat er mit rücksichtsloser Treue den echten Renaissancemenschen geschildert, den tapferen Kriegsmann im geistlichen Kleid und ausgezeichneten Humanisten. In seinen strengen Zügen spiegelt sich Energie und derbe Sinnlichkeit. Einem Nachfolger Mantegnas gehört die große

Nr. 1144 Pietà „Maria und Johannes halten den heiligen Leichnam“ an.

Von einem Mitschüler Mantegnas bei Squarcione, dem Bolognesen M a r c o Z o p p o, der von seinem Lehrer die bäuerische Eckigkeit der Figuren übernahm, aber damit eine gewisse Großartigkeit und reiche Färbung von pikantem kühlen Ton verbindet, besitzt die Sammlung das Hauptwerk in dem großen Altarbild

Nr. 1170 der „Thronenden Madonna mit vier Heiligen“ vor reicher Landschaft (dat. 1471, vgl. Abbild. S. 281). Ein etwas jüngerer Maler der Paduaner Schule, wie man nach seinen Werken annimmt,

Bernardo Parentino, bietet in zwei vor einigen Jahren erworbenen Gemälden, die, wie manche Mantegna-Bilder, auf feine Leinwand in Temperafarben gemalt sind, seltene Beispiele der im Quattrocento besonders beliebten Darstellungen aus dem Alltagsleben. Meistens waren diese von niederländischen Künstlern gemalt — unter ihnen selbst von Meistern wie Jan van Eyck —, seltener von Italienern.

Nr. 1628 u. 1628A



Francesco Cossa: Der Herbst

Parentino führt uns hier zerlumptes fahrendes Volk vor, in halb orientalischer, halb phantastischer Tracht, mit Kindern, Affen und Hunden, die in der Landschaft rasten und musizieren (Kab. 43).

Ferraresische und bolognesische Malerschulen

Saal 44

In Padua machten die Künstler von Ferrara, wie auch die ersten Bolognesen, ihre Schule durch. Zu Anfang übernehmen



Venezianisch um 1500: Männerbildnis

sie von dort die herb-naturalistische Schilderung, die energische Modellierung und die phantastischen Aufbauten in Architektur und Landschaft, dann aber macht sich mehr und mehr ein starker Einschlag von umbrischer Kunstempfindung geltend; zunächst wohl vermittelt durch Piero della Francescas Aufenthalt in Ferrara, artet er unter Perugias Einfluß allmählich in schwächliche Gefühlsduselei aus.

Nr. 111 Der Begründer der ferraresischen Schule, Cosma Tura, ist mit dem großen Altarwerk, der Madonna mit vier Heiligen, vertreten (vgl. Abbild. S. 282). Der bizarre Aufbau des Thrones, der überreiche Schmuck mit Säulen aus prächtigstem, farbigem Marmor und Reliefs in Goldmosaik, vor dem die vollrunden Gestalten in ihrer feierlichen Ruhe doppelt groß erscheinen, dazu die hellen und feingefältelten Gewänder, die glitzernden Lichter der pikanten Beleuchtung und die harmonische, reiche Farbigkeit geben ein überaus prächtiges, phantastisches Gesamtbild, das bei der trefflichen Erhaltung auch heute noch ganz ungetrübt ist. In

Nr. 1170 B u. C den zwei einzelnen Heiligenfiguren, S. Sebastian und Christoph auf Goldgrund, Bruchstücken eines jetzt weithin zerstreuten

Altars, hat sich die eckige, unruhige Formensprache Turas bis zu einem unangenehmen Gesamteindruck gesteigert.

Malerisch wirkungsvoller erscheint Francesco Cossa, der wenig jüngere Landsmann Turas. Seine „Allegorie des Herbstes“ (vgl. Abbild. S. 285), eine junge Winzerin mit Spaten, Hacke und einem Reis von Trauben, ist von großer, monumentaler Wirkung und fast modern spricht hier die Darstellung der Atmosphäre an, das Lichtumflossene der kräftigen Gestalt. Es ist ein Zeugnis für den starken Einfluß, den Cossa von Piero della Francesca erfahren hat. Das kleinere Bild, der Wettlauf Atalantas, charakterisiert den Ferraresen als guten Erzähler und Koloristen, selbst wenn es nur in seiner Werkstatt ausgeführt ist. Von Tura und Cossa gleich beeinflußt erscheint ihr jüngerer Landsmann Ercole Roberti; seine leuchtenden Farben wie sein feiner Sinn fürs Landschaftliche machen ihn zu einem der besten Maler des Quattrocento. Das zeigt sich in der herben Gestalt des Täufers (Kab. 43) noch deutlicher, als in dem feinen Madonnenbildchen. Er hat den Asketen im tieffarbigen Mantel vor leuchtenden Abendhimmel und eine poetische Küstenlandschaft gestellt. Kein Wunder, daß die Tafel bei ihrem früheren Besitzer Mantegnas Namen trug.

Nr. 115A *Nr. 113A* *Nr. 112C* *Nr. 112D*

Ein Meisterwerk Robertis ist endlich auch der „hl. Hieroymus“ im Thiem-Saal (Nr. 53); der zinnoberrote Mantel des Kardinals ist hier zum matten Gold des Hintergrund sehr fein und geschmackvoll abgestimmt. Ein Zeitgenosse Ercoles, dessen Name noch nicht bekannt ist, ähnelt ihm in den überschlanken Formen und kleinen Händen, malt aber in nüchternen kalten Farben; ihm gehört das Altarbild der „Thronenden Madonna mit vier Heiligen“. Wenig jünger ist Giov. Francesco de' Maineri aus Parma; in seiner leuchtenden Färbung steht er Ercole Roberti noch sehr nahe. Er ist bisher fast nur durch seine Bilder der „hl. Familie“ bekannt, deren Komposition er kaum jemals variiert, aber in sehr verschiedener Farbengebung gemalt hat.

Nr. 112D *Nr. 112A* *Nr. 1632*

Schon bei Maineri steigert sich zuweilen die zierliche Eleganz der Frauengestalten zur Schwäche und die herbe Eckigkeit der heiligen Eremiten ist mitunter zu karrikierter Herbigkeit entartet, und der tiefe warme Ton erhält einen Stich ins Branstige. All diese Schwächen werden zur Manier in den Spät-Werken des Lorenzo Costa, eines Bolognesen, der an den Höfen von Ferrara, Bologna und Mantua neben Mantegna und Giov. Bellini, ja selbst noch neben Giorgione und Tizian ein gesuchter Maler war. — In seinen früheren Bildern findet sich noch gelegentlich eine frische Leuchtkraft und eine kraftvolle Darstellung der Figuren, doch seine späteren Werke — das gilt schon von der kolossalen „Darstellung Christi" (z. Zt. nicht ausgestellt) und mehr noch von der „Beweinung" — sind unerfreulich durch den leeren oder süßlichen Ausdruck, die schwächliche, schematische Zeichnung und die trüben Farben. In noch höherem Maße machen sich diese Mängel bei einem talentlosem Nachfolger wie Michele Coltellini („Beschneidung Christi") geltend, während der ältere Domenico Panetti in der „Beweinung Christi" eine gewisse biedere Tüchtigkeit und in den kühlen Farben Verständnis und Freude für das Landschaftliche verrät. Künstlerisch nicht höher stehen die Maler von Modena: Francesco Bianchi Ferrari („Thronende Madonna") und der jüngere anonyme Meister, der für ein Mitglied der Familie Pio aus Carpi seine „Darstellung im Tempel" (z. Z. nicht ausgestellt) malte, bei beiden finden sich eigentümlich gemischt Einflüsse der paduanischen und ferraresischen Schule.

Nr. 112 *Nr. 115* *Nr. 119* *Nr. 113* *Nr. 1182* *Nr. 114*

In Bologna hatte die Renaissance mit dem Squarcione- und Mantegna-Schüler Marco Zoppo und mit dem Ferraresen Francesco Cossa in einem wuchtig derben, aber großzügigen Naturalismus eingesetzt, jedoch ihre weitere Entwicklung hielt nicht, was diese Anfänge versprachen. Unter dem Einfluß des Ferraresen Costa, dem gefeiertsten, aber in seiner späteren Entwicklung besonders schwächlichen Künstler, sodann unter der Ein-

wirkung von Peruginos und schließlich von Raffaels Kunst erhielt die Malerei Bolognas jenen eigentümlich leeren Charakter, jene Schwachheit und jenen gleichgültigen, gezierten Ausdruck, der ihr zum Teil bis in die Tage des Barock blieb.



Sperandio Savelli: Bolognesischer Rechtsgelehrter

Der bestimmende Künstler für Bologna im späten Quattrocento war Francesco Francia, ein Schüler Cossas, der aber hauptsächlich von Costa angeregt ist und der zugleich als Maler wie auch als Goldschmied und Stecher berühmt gewesen ist. In einem früheren Bild der heiligen Familie (Kab. 43) *Nr. 125* macht sich der ferraresische Einfluß noch in günstiger Weise geltend; doch neben der tüchtigen Modellierung und dem ernsten, anmutigen Ausdruck der Köpfe fällt hier schon die helle, kalte Färbung und die glasige Behandlung der Landschaft störend auf. Die große Altartafel mit der „Madonna in der Glorie mit *Nr. 122* sechs Heiligen“ vor weiter Landschaft (von 1502) hat diesen Mangel nicht; sie ist wärmer im Ton und steht auch sonst den älteren Werken Costas näher, die schlanken Gestalten sind von schlichter, ansprechender Empfindung.

Ein jüngerer Zeitgenosse Francias, Amico Aspertini, erscheint im Bilde mit der „Anbetung der Hirten“ altertümlich *Nr. 118*



Sperandio: Geißelung Christi

und stark beeinflußt von der Kunst Perugias, besonders von der Landschaftsmalerei des Pinturicchio, jedoch hat er nicht dessen anmutiges Erzählertalent. Ein Bologneser Meister, der nur durch die hl. Familie unserer Galerie bekannt ist, Antonio da Crevalcore (dat. 1493), erscheint hier so stark veronesisch, namentlich von Girolamo de' Libri abhängig, daß man Verona als seine Schule annehmen darf.

Nr. 1146

Von den jüngeren Malern in Bologna seien hier nur kurz die beiden Söhne Francias, Giacomo und Giuliano, Marchesi und Innocenco da Imola genannt, die unter dem Einfluß der römischen Hochrenaissance meist unerfreuliche Werke geschaffen (mehrere in Saal 2). Am selbständigsten und mehr in der Richtung des Florentiners Fra Bartolommeo zeigt sich Marchesi in seiner „Erteilung der Ordensregel an die Bernhardiner", einem hellfarbigen Bild mit stark bewegten Figuren.

Nr. 268

Die polychromen Bildwerke Oberitaliens

Saal 41 und 44

Zwischen den Bildern sind auch hier Skulpturen gleicher Provenienz zur Aufstellung gekommen. Bologna wird durch

Sperandio Savelli, den wir bereits in seinen Medaillen und Plaketten als tüchtigen Plastiker kennen lernten (s. S. 111 u. 261) und Francesco Francia, dessen Gemälde wir eben sahen, vertreten. Über der Tür zum Saal des Benedetto da Maiano schwebt Sperandios große Halbfigur der Mutter Gottes über vier Cherubim, eine wuchtige Komposition, schlicht in Formen und Ausdruck. Sein Meisterwerk aber ist die pompöse, heut jedoch tonfarbige Büste eines bolognesischen Rechtsgelehrten (Saal 44, vgl. Abbild. S. 289). Auch ihre Maße lassen auf eine hohe Aufstellung etwa in einer Türlünette schließen, und mit der einstigen Bemalung, die nur an Spuren heute noch erkennbar, mag sie von einer so frappanten Wirkung wie der alte Mann mit roter Mütze von Guido Mazzoni gewesen sein. Wahrscheinlich stammt dieser von einer jener polychromen Gruppen in dem benachbarten Modena, die Leben und Leiden Christi verbildlichen mit einem bedingungslosen, ja oft verblüffenden Naturalismus. Den andersartigen Begarelli, Mazzonis viel jüngerer Landsmann in Modena, lernten wir schon in der Basilika (s. S. 46) kennen. — Auch für die Plastik in Padua ist kräftiger Realismus typisch. Man hat hier den antiken Dornauszieher zu einem Straßenbuben umgebildet, der mit zerrissenen Kleidern und Schuhen halb weinend auf niedrigem Baumstumpf sitzt (auf dem Schrank). Denn stärker als die Antike war hier Donatellos Einfluß; er hat ja für ein ganzes Jahrzehnt, 1443 bis 1453, eine große Werkstatt in Padua gehabt, und von da aus auch Aufträge für Venedig und andere Städte und Höfe im weiten Umkreis ausgeführt. Bellano, der ihm nach Florenz gefolgt sein soll und dann in der eigenen Heimat das Erbe des Meisters angetreten hat, ist durch ein paar Madonnenreliefs vertreten. In der geschlossenen Komposition lehnen sie sich dem großen Florentiner an, aber es fehlt ihnen das Hoheitsvolle; sie wirken eher bürgerlich-gemütlich. Den eckigen Faltenstil Bellanos, wie seine Freude an genrehafter Schilderung lernten wir schon an

Nr. 191A · *Nr. 191D* · *Nr. 192B* · *Nr. 156* · *Nr. 156A* · *Nr. 155A*



Lombardisch um 1500: Beweinung Christi

seinen Bronzen kennen (s. S. 254).

Die derben, strengen Typen sowie die gequetschten Falten sind wie für die Plastik, so auch für paduanische Malerei charakteristisch; durch Donatellos wie durch Mantegnas Einfluß sind sie in die lombardischen Städte, für kurze Zeit nach Venedig und nach Ferrara gebracht. Wir finden sie in dem großen ferraresischen Relief der Trinität noch ausgeprägter als in der adorierenden Madonna des Domenico di Paris, die in der Komposition der Mutter Gottes auf Turas großem Altarbild beinahe genau entspricht (Saal 41 und Basilika).

Nr. 191 E

Nr. 155

Noch unerwähnt blieben zwei Bildnisbüsten im Saal 37, die eine in der Art Francesco Francias stellt wahrscheinlich einen jungen Conte Pepoli aus Bologna vor; die andere ist venezianisch und Autor wie Dargestellter sind bei ihr unbekannt. Aber an künstlerischer Qualität und in der Kraft des Ausdrucks überragt sie den Bolognesen. Zudem erkennt man hier, daß sich der malerische Sinn der Venezianer nicht einzig in den Farben ihrer Bilder und in der Plastik ihrer Bauten dokumentiert, er offenbart sich auch in den Skulpturen durch eine raffinierte Charakteri-

Nr. 191

Nr. 167

sierung des Stofflichen. Bei keiner Bildnisbüste sahen wir eine Differenzierung der Struktur von Haar und Haut und der verschiedenen Kleiderstoffe, wie sie hier angestrebt ist. Und doch wirkt das Ganze nicht kleinlich, sondern gesammelt in Ausdruck und Komposition (vgl. Abbild. S. 286). Wie eine spätere Generation in Venedig dieselbe Aufgabe zu lösen suchte, lehrt die Contarini-Büste von Alessandro Vittoria im Vorraum des Raffael-Teppichsaals (s. S. 248).

Das eigenste Material der nordlombardischen Plastik ist neben Ton und Marmor das Holz, das regelmäßig bemalt und reich vergoldet war. Die Figuren sind hier beinahe immer vor Landschaft oder Architektur gestellt. Mitunter wird man bei ihnen an deutsche Schnitzaltäre gemahnt, deren Aufbau — mit dem Statuenschrein in der Mitte — in der Lombardei direkte Nachfolger gefunden. Die Halbfigur der Pietà ist noch *Nr. 639Eq* halb venezianisch, ein Werk aus Vicenza oder seiner Nähe. Lombardisch — aus der Mailänder Gegend — ist die Begegnung der Heiligen Dominikus und Franziskus, *Nr. 199* und gleicher Herkunft sind zwei farbige Madonnen, die eine ein Holzrelief, *Nr. 199A* die andere bemalter Stuck; *Nr. 156G* während das Haupt des Täufers, auf einer Schüssel liegend, das auch in Mailand als Gemälde *Nr. 160E* vorkommt, laut Inschrift dem Meister Giuliano aus Verona angehört. Im Cinquecento wird die schlichte Erzählungsweise unruhig und pathetisch; man vergleiche die fast ruhige Kreuzigung *Nr. 198* Christi in bergiger Landschaft mit der kleinen und vielfigurigen *Nr. 200E* Beweinung im lombardischen Säulentabernakel und mit der *Nr. 200B* größeren Pietà, bei der die wilde Schwermut der Klage durch eine dissonierende Diagonale zum Ausdruck gebracht ist (Kab. 35, Nr. 198 und 200B).

Ein paar kleinere Holzbildwerke aus Venedig und aus der Lombardei sind mit toskanischen Ton-Modellen in der großen Mittelvitrine aufgestellt. Die feinen norditalienischen Buchs-Skulpturen zeichnen sich beinahe alle durch eine prachtvolle



Michelangelo Buonarroti: Johannes der Täufer

Nr. 639R
Nr. 199D

Nr. 199E

Patina und höchst subtile Durchbildung aus. Hier sei in erster Linie auf die Sebastians-Statuette und die Christus-Darstellungen aufmerksam gemacht. Die florentinischen Arbeiten gehören dem späten Quattrocento, zum Teil dem reifen 16. Jahrhundert an. Von jenen stehen die Terrakotten Verrocchios (s. S. 228 f.) am höchsten, ein jugendlicher David, der wie die Vorarbeit zu der berühmten Statue in Florenz erscheint, und eine kniende Maria Magdalena, die durch geschmackvolle Bemalung ausgezeichnet ist.

Dann führt uns der Weg zurück durch den Saal 43 und vorbei an sein prachtvolles S. Georgsportal, ein genuesisches Werk etwa aus dem Jahre 1480, um sich jenseits vom venezi-

anischen Kabinett (Nr. 41) der toskanischen und oberitalienischen Hochrenaissance zuzuwenden.

Florentinische und oberitalienische Hochrenaissance

Saal 45

Das Quattrocento hatte sich redlich bemüht, das gesamte Gebiet der Kunst mit seinem naturalistischen Geiste zu durchdringen, es hatte Natur und Leben in ihren so mannigfaltigen Äußerungen studiert und jede zu künstlerischer Darstellung zu bringen versucht. Jeder der bahnbrechenden großen Meister hatte nach einer Richtung hin, der eine in der Komposition, der andere in plastischer Modellierung, in der Perspektive, Anatomie, in Wirkung von Licht und Luft oder im Technischen der Malerei und Plastik das Reich der Kunst erweitert, Gesetze gefunden und zum Ausdruck gebracht. Es galt jetzt diese einzelnen Errungenschaften in freier Handhabung zu vereinen und in solcher Beherrschung einen neuen größeren Stil zu finden. Wieder war



Saal 45. Gesamtansicht



Leonardo da Vinci.
Der Auferstehende von der hl. Lucia und Lionardo verehrt

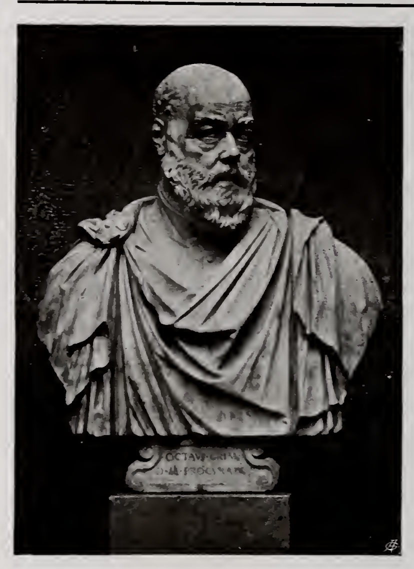
es Florenz, das hier voranging und für Jahrhunderte neue Bahnen eröffnet hat. Leonardo da Vinci, der erste moderne Mensch, der nicht nur ein genialer Künstler, nein auch tiefgründiger Forscher und Entdecker war, hat es versucht, die Gesetze der Kunst theoretisch zu erfassen, und sie dann zugleich in seinen Werken zum Ausdruck gebracht. Sie alle zeichnen sich durch

eine Verfeinerung und zugleich Vereinfachung der Formen und Linien aus, durch eine Verallgemeinerung auf Grund gesteigerter Einzelstudien durch Typen von einer vertieften Charakteristik und endlich durch eine hohe Vervollkommnung der Lichtdarstellung und der Technik. Die Berliner Galerie darf sich rühmen, neben der jüngst erworbenen Flora-Büste (s. S. 258), wenigstens eines seiner Bilder zu besitzen; es ist freilich keineswegs unbestritten und — wie leider die meisten seiner Gemälde — nicht durch ihn selbst vollendet und arg beschädigt und restauriert: „Der auferstehende Christus mit den anbetenden Heiligen Lionardo und Lucia zur Seite" (vgl. Abbild. S. 296); in seiner einfachen Größe und der Strenge des Aufbaues im hochgestellten Dreieck, in der Schönheit der Köpfe und des Faltenwurfes, wie in der schwärmerischen Innigkeit des Ausdrucks und der Feinheit der Beleuchtung ist es ein charakteristisches Werk des Meisters, zu dem eine Reihe von Studien in seinen Zeichnungen erhalten sind.

Nr. 90 B

Fast um ein Menschenalter jünger ist Leonardos Landsmann, Michelangelo Buonarroti, der ihm in der Kraft der Darstellung noch überlegen war und der durch eine völlig subjektive Auffassung der klassisch-harmonischen Richtung der Hochrenaissance, wie Leonardo sie eingeleitet hatte, bald ein Ende machte, ja den Barock vorbereitet hat. Auch von ihm besitzt das Museum ein hervorragendes Werk, die Marmorstatue des jugendlichen Johannes des Täufers, des „Giovannino" (vgl. Abbild. S. 294). Freilich auch sie ist nicht unbestritten. Die Zierlichkeit der Formen, die leichte tänzelnde Bewegung lassen sich vielleicht aus dem halbwachsenen Modell und aus der frühen Zeit der Entstehung erklären, denn Michelangelo soll einen Giovannini geschaffen haben, als er erst wenig über zwanzig Jahre alt war. Auch das sehr naturalistische Motiv (der junge Wüstenheilige hat aus einer Wabe Honig in ein Horn geträufelt, das er zu dem schon halb geöffneten Munde führt), der Übergang

Nr. 209



Alessandro Vittoria.
Büste des Ottavio Grimani

aus einer Tätigkeit in die andere und die dadurch hervorgerufene Spannung in der Körperbewegung und die äußerst subtile und so verständnisvolle Darstellung des feinen Körpers finden wir in dem Maße nur bei Michelangelo. Man hat jedoch gerade auf Grund von solchen Eigenschaften dies Meisterwerk in allerjüngster Zeit einem bedeutend späteren Künstler, Domenico Pieratti, zugeschrieben, dessen verwandte Dekorationsfiguren im Giardino Boboli vielmehr, wie früher schon ganz richtig erkannt, geringe Nachahmungen des Giovannino sind.

Einfacher im Motiv und etwas derber in den Formen erscheint *Nr. 209A* die nur in Marmor erst angelegte Apollo-Statuette Michelangelos, sie ist der kolossalen David-Statue verwandt, aber wahrscheinlich früher als sie entstanden.

Nr. 248 Zu Seiten des Giovannino sind ein paar Marmorbüsten von Alessandro Vittoria aufgestellt, venezianische Proku- *Nr. 247* ratoren, von denen namentlich das Bildnis des Ottavio Grimani von starkem und unmittelbarem Ausdruck ist. Breiter und weicher als bei der Contarinibüste (s. S. 248) im Vorraum des Raffael-Teppichsaals erscheint hier die Formensprache;

und die tiefgoldige Patina schafft ihnen noch einen besonderen Reiz. — Die obere Wand enthält drei große Madonnenreliefs von Jacopo Sansovino, einem Florentiner, der in Rom den Einfluß Michelangelos erfahren, dann aber in Venedig — als Bildhauer und Architekt tätig — heimisch geworden war. Die große am Boden



Jacopo Sansovino: Madonnenrelief

sitzende Madonna in unbemaltem Ton verrät in der pompösen *Nr. 232* Komposition den Einfluß Michelangelos noch stärker als die zwei polychromen Cartapesta-Reliefs, in denen Motive Dona- *Nr. 230* tellos noch nachzuwirken scheinen. Noch schlichter erscheint *Nr. 230 A* ein anderes Tonrelief aus Sansovinos spätern Jahren, die thronende Madonna zwischen vier Heiligen (Kab. 41). Im Auf- *Nr. 231* bau knüpft es an venezianische Gnadenbilder an, und ebenso wie die Architektur entspricht der Ausdruck satter Ruhe der Grundstimmung der Lagunenstadt.

Die Florentinischen Maler dieser Generation blieben viel mehr als Michelangelo und Sansovino der Heimat treu. Zunächst der Dominikaner Fra Bartolommeo della Porta, der in der strengen Zucht Savonarolas groß geworden, den Einfluß des fanatischen



Andrea del Sarto: Thronende Madonna mit acht Heiligen

Gottesstreiters in seiner Kunst deutlich erkennen läßt, auch in dem großen Altarbild in der Basilika (s. S. 48). Ihm stilverwandt, doch wärmer in der Farbengebung, erscheint ferner *Nr. 229* Francesco Granaccis „Trinität", die „Madonna mit dem *Nr. 227* kleinen Johannes" von dem wenig bekannten Paolo Zacchia *Nr. 283* und Giuliano Bugiardinis Altargemälde der „Verehrung des Christkindes". Unter dem Einfluß von Fra Bartolommeos strengen

Kompositionen ist der nur wenig jüngere Andrea del Sarto erwachsen, aber er hat die ernsten Typen und schweren Farben von jenem überwunden, und eine eminent koloristische Begabung ließ ihn Altargemälde von leuchtender Farbenpracht erschaffen, wie Berlin eins in der „Thronenden Madonna mit acht Heiligen" *Nr. 246* besitzt. Es steht in dem großartigen Wurf der Formen- und Farbenkomposition, im Reichtum und der satten Harmonie der Töne wie im emailartigen Glanz des durchsichtigen Auftrages schon einem Rubens nahe. Daneben ist als Studie von seiner Hand das Bildnis einer jungen Frau des Studiums wert. Doch *Nr. 240* muß man, um seine Bedeutung als Porträtist einigermaßen zu erkennen, auch hier auf die Bildnisse der von ihm beeinflußten Franciabigio und Bacchiacca verweisen. Das stattliche bezeichnete Porträt eines jungen Gelehrten am Schreibtisch *Nr. 245* (dat. 1522) von Franciabigio besitzt den vollen Ernst, die vornehme Zurückhaltung und schlichte Individualität, die kühle Färbung und groß stilisierte Gewandung, die diesem sympathischen Künstler eigen sind. Noch wirkungsvoller, mit einem Zug von Empfindsamkeit und Schwermut im Ausdruck, ein Zeichen der beginnenden Dekadenz in dieser letzten hohen Blüte der Florentiner Kunst, ist ein anderes Jünglingsporträt, *Nr. 245 A* dessen Bestimmung auf Franciabigio bei dem wärmeren Ton, der mehr Sarto verwandten Anordnung, Gewandung und Landschaft nicht ganz gesichert ist (vgl. Abbild. S. 302). Für ein drittes ähnliches, nicht weniger starkes Porträt der gleichen Zeit, *Nr. 1049* das aber in seinem starken Helldunkel und den schwärzlichen Schatten schon an Caravaggio erinnert, ist ein Künstlername noch nicht gefunden worden. Bacchiacca erscheint daneben (Kab. 30, s. S. 204) weich, fast verschwommen in den Formen und unsicherer in der Zeichnung. Schon im Porträt, aber mehr noch in seinen historischen Bildern, der „Taufe Christi", und *Nr. 267* der z. Z. nicht ausgestellten „Enthauptung Johannis" verraten *Nr. 1539* die eigentümlich manierierten Typen Michelangelos Einfluß.



Franciabigio: Bildnis eines jungen Mannes

Der bedeutendste Porträtmaler von Florenz war Angelo Bronzino, der jüngste unter diesen Künstlern. In den figurenreichen Kompositionen glatt und manieriert, ist er in seinen Bildnissen von einer objektiven Sachlichkeit, von einer Vornehmheit in Auffassung und Anordnung (nach dem Vorbild Michelangelos), daß manche von seinen Porträts neben denen der besten des Cinquecento bestehen können. Aber auch als Zeitbilder für diese Epoche der höfischen Etikette, Unterwürfigkeit und lauernden Gefahren unter den ersten Großherzögen von Toskana bei einer Jahrhunderte alten Kultur sind diese Bildnisse von höchstem Wert (s. S. 203). Mehr noch als von dem Kniestück eines unbekannten Jünglings vor grünem Grund, einfach in Haltung und Farbengebung, gilt das von dem größeren Porträt des jungen Ugolino Martelli (um 1537 gemalt), einem Meisterwerk in Auffassung, Färbung und Haltung, das von Michelangelos Grabstatue

Nr. 338

Nr. 338 A

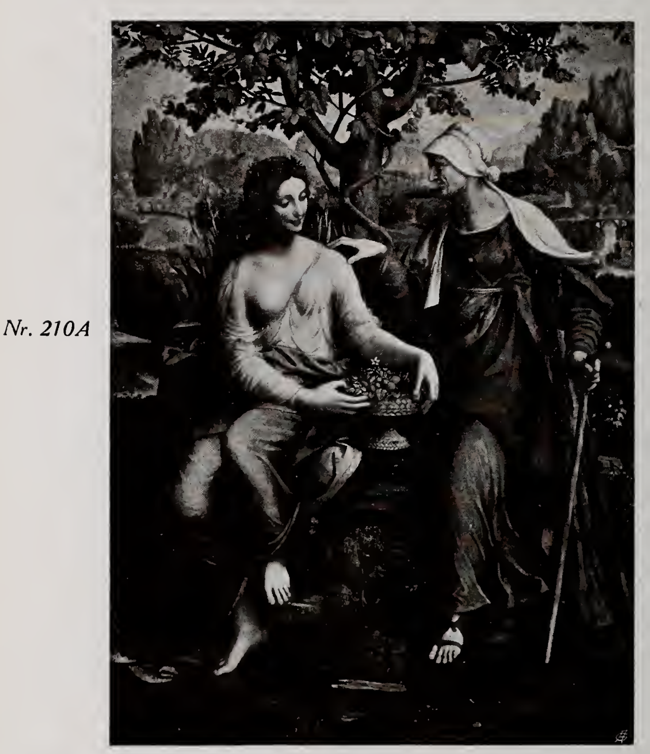


Raffaelo Santi: Madonna aus dem Hause Colonna

Giulianos de' Medici beeinflußt erscheint.

In der Nachbarschaft von Leonardos Altar-Gemälde sind auch einige Bilder von seinen lombardischen Schülern aufgestellt. Denn seine Übersiedlung nach Mailand im Jahre 1481 bedeutete eine entscheidende Wendung in der Malerei Oberitaliens. Sein Einfluß kam hier erst langsam zum allgemeinen Durchbruch; er hat dann auch keineswegs umwälzend gewirkt, sondern hat in günstiger Weise die eigenartige Schönheit dieser Kunst gefördert und entwickelt. Dies gilt besonders für die ihm ferner stehenden Künstler, die neben seiner übermächtigen Gestalt ihre Selbstständigkeit zu wahren wußten. So erscheint sein Schüler Gian Pedrini in *Nr. 215* jenen Halbfiguren, die er ohne größere Veränderungen häufig *Nr. 205* wiederholte (z. B. der hl. Magdalena und hl. Katharina im Kab. 35) ziemlich nüchtern im Ausdrucke und dazu hart und glasig in der Modellierung und trübe in der Farbe durch das allzu starke

Nr. 210A



Francesco Melzi: Vertumnus und Pomona

Helldunkel. Ähnliches gilt auch für den älteren Schüler Leonardos, Marco d'Oggiono, dessen Sebastian vor einer reichen Landschaft auf einen Entwurf seines Lehrers zurückgeht. Und auch Francesco Melzi, der den greisen Meister nach Frankreich begleitete, erscheint in seinem einzigen gesicherten Werke, „Vertumnus und Pomona“, das unsere Galerie besitzt, völlig in Leonardos Bann; er hat die Hauptfigur fast treu von ihm entlehnt und in der übersorgfältigen Durchmodellierung ihm gleichzukommen versucht; doch ist dies Bild in der Gesamterscheinung nicht ohne stimmungsvollen Reiz (vgl. Abbild. oben). — Wesentlich tiefer steht Bernardino de' Conti, ein Künstler, der nicht zu Leonardos

Nr. 222

Schülern gehörte, ihn aber nachahmte und neben dem Porträtmalen sogar von schlechten Kopien Leonardoscher Kompositionen lebte. Seine Profilporträts auf schwarzem Grunde wirken wie kolorierte Reliefs; sie erwecken zwar den Eindruck vollkommener Ähnlichkeit, sind aber ohne jedes feinere Verständnis der Natur. In dem Kardinalsporträt vom Jahre 1499, *Nr. 55* einem Bilde früherer Zeit, zeigt der Künstler noch eine gewisse Selbständigkeit und derbe Kraft; das Bildnis der Margherita *Nr. 208* Colleoni, weichlicher in der Malweise, ist dagegen in der Haltung, namentlich der Hände, der Mona Lisa nachgebildet (Saal 41). — Der bedeutendste unter den eigentlichen Schülern Leonardos, Gian Antonio Boltraffio, kommt in einigen seiner Madonnenbilder in Anmut wie in Grazie der Bewegung und in Feinheit von Färbung und Helldunkel seinem Meister nahe, bleibt aber wesentlich eigenartiger als seine Mitschüler. Freilich die „hl. Barbara“, die 1502 für S. Satiro in Mailand in *Nr. 207* Auftrag gegebene berühmte Altartafel, ist in der geraden Haltung der beinahe lebensgroßen Figur zu nüchtern und hält dem Vergleiche mit verschiedenen kleineren Bildern, wie der Madonna im Poldi-Museum von Mailand oder der Maria mit dem Kinde in der Londoner National Gallery, nicht stand.

Die Wand rechts am Ausgange zum Venezianer Quattrocento-Saal enthält Jugendwerke Raffaels, welche die Berliner Galerie außer seinen Teppichen besitzt; sämtlich Madonnenbilder aus den Jahren seines Aufenthalts in Perugia und in Florenz. Auch abgesehen davon, daß die Kunst des Meisters zu voller Entfaltung erst in seinen Fresken und Teppichen (s. S. 240) gelangte, geben diese fünf meist kleinen Gemälde nur einen bescheidenen Ausschnitt aus dem großen Gesamtbild des Meisters; aber in dieser Beschränkung sind sie mannigfach und zeigen den Künstler in raschem Anstieg von den ersten Anfängen zur vollen Selbstständigkeit. Sie alle atmen, mit Ausnahme der „Madonna Colonna“, noch den Geist von Peruginos Kunst, in Komposition,

wie in Empfindung und Farbengebung; aber sie sind naiver, innig und doch nicht sentimental im Ausdruck, wie die Gemälde des berühmten Lehrers, und dazu wärmer und leuchtender im Ton und ohne jene Branstigkeit, die häufig dem Maler von Perugia eigen ist.

Sie sind charakteristisch für den ganz jungen, in enger Schulung groß gewordenen Künstler und dazu voll ernsten Strebens, der Natur gerecht zu werden, und zeigen feine Empfindung und offenen Blick für die heimische Landschaft. Die früheste dieser Madonnen, mit dem kleinen Johannes zur Seite, nach ihrem früheren Besitzer die „Madonna Diotalevi" genannt, ist eines der frühesten erhaltenen Gemälde des damals etwa achtzehnjährigen Raffael; sie ist in Zeichnung, Bewegung und Ausdruck noch befangen, ja zum Teil ungeschickt. In der kleineren „Madonna Solly", die ein oder zwei Jahre später entstanden, ist ein reizvolles Motiv (Maria liest in einem Buche) schon recht glücklich wiedergegeben. In der kleinen „Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franziskus", aus nicht viel späterer Zeit, ist der Ausdruck freier, die Färbung der Figuren ist satter und wärmer im Ton zu der landschaftlichen Ferne abgestimmt. Die „Madonna Terranuova" (um 1505) bedeutet endlich den Abschluß und den Höhepunkt dieser Peruginesken Madonnen-Bilder, wie ihn der junge Künstler in Florenz unter dem Einfluß Leonardos und Fra Bartolommeos fand. Das Bild ist ernst und liebenswürdig in der Empfindung, dazu von einer geschlossenern Komposition und von kräftiger, harmonischer Färbung (vgl. Abbild. S. 246). Die „Madonna Colonna" (1507—08 gemalt) zeigt diesen Bildern gegenüber einen großen Wandel; sie ist freilich unfertig und daher noch zu wesenlos und zu hell in der Färbung, namentlich in den Schatten, aber die freiere Komposition, das Verständnis der Formen, namentlich im Körper des nackten Kindes, die feinere Beobachtung des Lichtes und seiner Wirkung auf die Farben sind augenfällig (vgl. Abbild. S. 303).

Nr. 147
Nr. 141
Nr. 145
Nr. 143
Nr. 248



Antonio Correggio: Leda mit dem Schwan

Die Nachbar-Wand hat Parmas Lichtmaler Antonio Correggio inne mit zwei Bildern aus der antiken Mythologie; neben der lichtfarbenen Tafel der „Leda“ das dunklere Gemälde der „Jo“, letztere nur eine sehr gute alte Kopie nach dem Original im Wiener Hofmuseum. *Nr. 218* *Nr. 216*

Die Darstellung der „Leda“, die uns der Künstler hier in origineller Auffassung mit den Gespielinnen im Bade in einer reichen Landschaft zeigt, war so recht ein Motiv für Correggios Kunst: das sinnliche Leben in höchster Erregung hat er in der Beweglichkeit der Formen, im Duft der hellen Färbung und in der Fülle des Lichtes und seiner Reflexe, die auf den Körpern der Badenden spielen, mit überzeugender Lebendigkeit und eigenem Reiz zur Anschauung zu bringen gewußt.

Saal 46

Venezianische Malerei im späten Quattrocento

Die wenigen Bilder des Trecento aus Venedig (s. S. 194) zeigten uns, daß die Renaissance hier spät und langsam zur Herrschaft kam, und daß ihre Anfänge nicht ahnen lassen, welche Entwicklung diese bedeutende Malerschule später nehmen sollte. Für die gewaltigen Aufgaben, welche der Malerei in der Dekoration des Dogenpalastes, von S. Marco und vielen Kirchen und „Scuole“ der damals schon reichsten Stadt der Welt erwuchsen, mußten noch in der ersten Hälfte des Quattrocento fremde Künstler berufen werden: Lombarden, Toskaner und selbst deutsche Meister; am bedeutsamsten wurde die Tätigkeit von Gentile da Fabriano und Pisanello in Venedig. Unter dem Einfluß von diesen beiden sind — wie wir sahen — die älteren Künstler des Quattrocento erwachsen: Giambono und Antonio Vivarini, an welch letzteren sich der jüngere Bruder Bartolommeo anschloß, die Gründer der sogenannten Schule von Murano. Erst bei dem letztgenannten und mehr noch bei einer Gruppe jüngerer Künstler kommt bald nach der Mitte des Jahrhunderts der Einfluß der toskanischen Renaissance, vermittelt durch Mantegna und Squarcione, zur Erscheinung. Zunächst in eigentümlich barocker, aber sehr pikanter Mischung mit gotischen Traditionen in dem wahrscheinlich unter dem Einfluß der Paduaner Schule aus- gebildeten Carlo Crivelli. In der Predella mit der Pietà zwischen zwei Heiligen, einem Jugendwerke, erscheint er noch als nüchterner Nachfolger Squarciones. Die Fragmente von ein paar Altären, die hl. Bernhard und Hieronymus (Saal 51, Slg. Thiem), und mehr noch die größere Tafel der hl. Magdalena (vgl. Abbild. S. 309) haben bereits den vollen Reiz, den seine leuchtenden Farben in den prächtigen Stoffen zusammen mit reichen Gold- ornamenten und Goldgründen, den Marmorfußböden, Frucht- schnüren und der phantastischen gotischen Einrahmung ausüben. Sein großes Meisterwerk, die „Thronende Madonna mit den sieben Heiligen“, vereinigt diese dekorativen Effekte mit pracht-

Nr. 1173
Nr. 1156 B u. C
Nr. 1156
Nr. 1156 A

voller Charakterzeichnung; herbe alte Männertypen sind hier pausbäckigen Kindern und zarten Jünglingsgestalten gegenübergestellt.

Mit andern, ganz neuen Mitteln leitet gleichzeitig ein anderer Venezianer, Giovanni Bellini, die venezianische Malerei in neue, rein malerische Bahnen. Durch seinen Vater Jacopo, den Gehilfen Gentiles da Fabriano, und durch seinen Schwager Mantegna zu einem trefflichen Zeichner und tüchtigen Komponisten ausgebildet, entdeckte er in der Einbeziehung der Landschaft in seine Kompositionen ein neues Mittel, diese malerisch zu beleben. Daß die Bellini-Schule in ihren Anfängen von der trockenen Plastik der Squarcione-Werkstatt beeinflußt war, zeigt die „Madonna mit dem Stifterpaar“, wohl das früheste bekannte Werk von Giovannis älterem Bruder Gentile Bellini, überfüllt und ungeschickt in der Komposition, plump in den Formen, kühl und nüchtern in

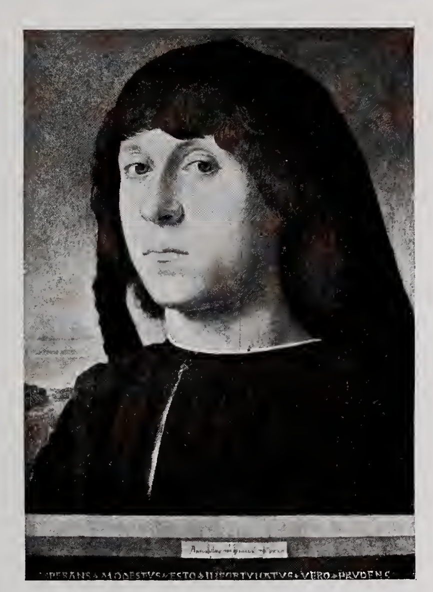


Nr. 1180

Crivelli: Maria Magdalena

Farbe und Licht. Auch die frühesten Arbeiten Giovannis, wie
Nr. 1170 hier die „Madonna vor felsiger Landschaft“ (vgl. Kab. 43), zeigen noch ähnliche Härten und Ungeschicklichkeiten, während der Künstler in anderen unserer Madonnenbilder, namentlich aber
Nr. 10 A in der „Pietà“ und der „Auferstehung Christi“ (s. S. 266, Kab. 42),
Nr. 11 gleichfalls Bilder seiner früheren und mittleren Zeit, zarteste Empfindung und große Schönheiten in Form und Farbe offenbart. Diese Richtung auf das Malerische ist wahrscheinlich durch den venezianischen Aufenthalt des Antonello da Messina und die Bekanntschaft mit dessen Öltechnik wesentlich gefördert worden.
Nr. 18 A Antonellos Jünglingsporträts, das eine in tiefen, warmen Farben
Nr. 18 vor dunklem Grund, das andere geschmackvoll zur Landschaft abgestimmt, sind kleine Kabinettstücke in ihrer Art (Kab. 43, vgl. Abbild. S. 311).

Der Einfluß Bellinis macht sich rasch bei allen jüngeren Malern in Venedig und in den venezianischen Gebieten geltend, wobei jedoch die ältere, mehr plastische als malerische Richtung bei vielen lange Zeit noch mehr oder weniger mitspricht. So bei den Werkstattgenossen oder Schülern, die Kompositionen
Nr. 36 Giov. Bellinis wie die „Darstellung im Tempel“ (Saal 44)
Nr. 3 kopieren; auch bei Marco Basaiti, dessen „Beweinung Christi“ gleichfalls auf eine Komposition Bellinis zurückgeht
Nr. 6 (Kab. 43). Sein großer hl. Sebastian ist bedeutend durch die
Nr. 1262 landschaftliche Ferne, während die kleine „Madonna“ noch hart und glasig in der Darstellung des Fleisches ist. Trocken in Färbung und nüchtern in den mageren Figuren erscheint
Nr. 48 Giovanni Mansueti, der Schüler Gentiles, in seiner „Anbetung der Hirten“. Marco Marciale, von dem die Galerie das gleiche
Nr. 56 Motiv, „Christus in Emmaus“, einmal in einem Innenbilde (im
Nr. 1 Simon-Kabinett), ein anderes Mal, viel größer, vor reicher Landschaft besitzt, zeichnet sich hier neben seiner Vorliebe für originelle fremdländische Typen und Kostüme durch sein Geschick in der Zusammenstellung kräftiger Lokalfarben aus.



Antonello da Messina: Jünglingsporträt

Nr. 38

Wie durch Giovanni Bellini auch das jüngste, begabteste Glied der Murano-Schule, Alvise Vivarini, beeinflußt wurde, zeigt sein Meisterwerk, das großartige Altargemälde der in reicher Renaissance-Kapelle „Thronenden Madonna mit sechs Heiligen und spielenden Engeln“ (vgl. Abb. S. 312), ein Gemälde, das sich in der Komposition eng an Bellinis Altarbild aus S. Giobbe anschließt und in der Tiefe und Leuchtkraft der Farben, in der Kraft des Lichts und der starken Modellierung zugleich von Antonello beeinflußt ist. Herrlich ist die jugendliche Rittergestalt des hl. Georg, von mächtiger Wirkung auch der hl. Hieronymus. Den prachtvollen Altar flankieren die zwei Wappenhalter Tullio Lombardis, die bis vor kurzem in der Basilika (s. S. 44 u. 45) aufgestellt waren, die aber erst hier in ihrer weichen, fast träumerischen Schönheit und der feinen, beinahe eleganten Behandlung der Formen zur vollen Wirkung kommen. Ein zweites großes Altarbild des Meisters, das gleichfalls die Madonna mit Heiligen darstellt, ist tiefer und schwerer in der Farbe (s. S. 48, Basilika), während eine „Madonna mit zwei Engeln vor bergiger Landschaft“

Nr. 1165

Nr. 40



Alvise Vivarini:
Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen

bei Typen von stark Vivarinischem Charakter eigentümlich flau und matt in der Färbung ist (Kab. 42).

Unter den jüngeren Nachfolgern Bellinis, wie Catena, Bissolo, Petrus de Inganatis u. a. ist Giovanni Battista da Conegliano gen. Cima der eigenartigste. Noch häufiger als Gian Bellini stellt er seine Figuren ins freie Licht, vor eine reiche landschaftliche Ferne oder läßt doch den blauen Himmel sich über ihnen wölben. Seine Darstellungen zeichnen sich durch helles sonniges Licht und reiche harmonische Farben aus; sie lassen die anmutigen Gestalten noch anziehender erscheinen, und ihre venezianische Einkleidung und Umgebung machen sie uns heute noch besonders

wert. Zwei charakteristische Meisterwerke seiner Hand sind das Altargemälde mit dem hl. Markus, welcher den Schuster Anianus heilt (Abb. S. 317), und die von vier männlichen Heiligen umgebene „Thronende Madonna“ unter einer Kuppel mit byzantinischem Mosaik. Das Kabinett 43 bewahrt eine „Madonna mit dem Stifter“, bei der die landschaftliche Ferne Motive aus Cimas Heimat wiedergibt, und eine Küstenlandschaft mit zwei kämpfenden Männern, die hier nur wie Staffage wirken, keineswegs mehr die Hauptsache des Bildes sind (Abb. S. 315).

Nr. 15



Nr. 2

Cima da Conegliano: Thronende Madonna mit Heiligen

Nr. 7

Nr. 17 A

Noch selbständiger der Bellini-Schule gegenüber erscheint Vittore Carpaccio; so wenig als Cima war er Schüler Gian Bellinis. Im Talent der leichten Erzählung ist er allen

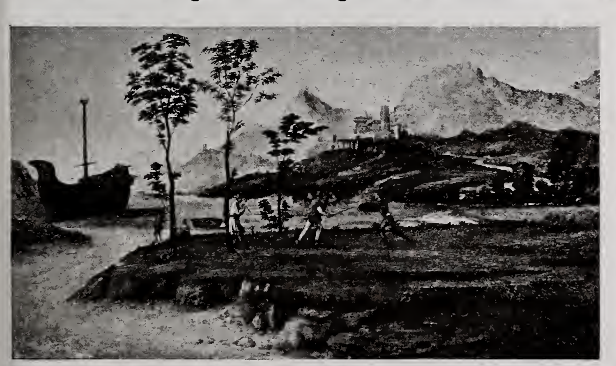


Carpaccio: Grablegung Christi

venezianischen Zeitgenossen überlegen, in ernster Naturbeobachtung und Feinheit der malerischen Empfindung steht er Bellini oft beinahe gleich. Seine Szenen aus den Heiligenlegenden geben zudem das treueste und anziehendste Bild vom Leben und Treiben in Venedig zu jener Zeit. Denn Carpaccio benutzte die Darstellungen aus dem neuen und alten Testament wie aus der Heiligenlegende, um die malerischen Trachten und Typen des Orients, wie sie sich in Venedig in mannigfachster Weise darboten, in seine Bilder einzuführen. Ein charakteristisches *Nr. 23* Werk der Art ist die „Einsegnung des hl. Stephanus", während *Nr. 23A* die „Grablegung Christi" seine originelle Auffassung und Erfindung, seinen Zug zum Phantastischen besonders stark zum *Nr. 14* Ausdruck bringt. Die „Madonna mit zwei Heiligen" vor reicher

Berglandschaft erinnert so stark an eine bekannte Komposition Gian Bellinis in der Akademie zu Venedig, daß sie gelegentlich als eigenhändiges Werk Vittores angezweifelt ist.

Der Einfluß der großen Meister von Venedig, namentlich Gian Bellinis, erhielt sich in der „terra ferma", dem anschließenden Festland, das sich die „Königin der Meere" allmählich unterworfen hatte: nach Westen bis nach Bergamo, nach Süden am Litorale entlang bis nach Ancona, nach Osten bis über Cividale hinaus, bis in die Mitte des Cinquecento. Die Hauptstadt zog die künstlerischen Elemente an sich; hier suchten und fanden sie ihre Meister, hier wurden sie mitunter durch Jahre oder ihr Leben lang mit Aufträgen festgehalten. Diese Elemente, die von außen zuströmten, waren freilich anfangs den in Venedig selbst aufgewachsenen Künstlern nicht gewachsen, der Eine, Cima, ausgenommen; um so stolzer waren sie auf ihren Führer Gian Bellini, und sie bezeichneten ihn daher gelegentlich auf ihren Bildern als ihren Meister. In dieser Gruppe sind an erster Stelle die Bergamasken und unter ihnen Andrea Previtali gen. Cordeliaghi zu nennen. Die beiden Halbfigurbilder der „Madonna mit Heiligen und dem geistlichen Stifter" und die *Nr. 39*



Cima da Conegliano: Küstenlandschaft

Nr. 45 „Verlobung der hl. Katharina“ sind ähnlichen Gemälden der Catena und Inganatis zum Verwechseln ähnlich. Seine jüngeren Landsleute, die Brüder Francesco und Girolamo da Santa Croce erscheinen nüchterner und einförmiger; die Galerie besitzt von ersterem eine in den Bellini-Stil übertragene Kopie Nr. 22 nach Mantegnas „Anbetung der Könige“, von letztgenanntem mehrere seiner oft wiederholten Kompositionen mit kleinen Nr. 24 Figuren: die „Anbetung des Kindes“ und das „Martyrium des Nr. 26 hl. Sebastian“. Auch die Gemälde der Francesco Bissolo Nr. 43 („Auferstehung“), Petrus de Iganatis („Madonna mit Nr. 41 Heiligen“ in Halbfigur, Saal 44), Petrus Maria Pennacchi Nr. 1116 („Pietà“) und andere Künstler aus der sogenannten Terra ferma haben sehr ähnlichen Charakter. Das gilt auch von den gleichzeitigen Malern der Romagna, von denen Rondinelli mit Vorliebe Bellinische Madonnen kopiert, während sein Schüler Francesco Zaganelli in seinen bunten Bildern mit flackerigem Licht auch von der bolognesischen Schule beeinflußt erscheint Nr. 1164 („Verkündigung nebst Heiligen“, außerdem Predellenstücke im Saal 41). Auch die Schule von Parma hat damals einen Schüler des Gian Bellini aufzuweisen, Fillippo Mazzola, dessen be-Nr. 1109 zeichnetes großes Altarbild der „Madonna mit weiblichen Nr. 1455 Heiligen“ einem Bissolo nahe steht, während die kleine „Lesende Maria mit dem Kinde“ (Bz. F. M. P.) in dem warmen rotbraunen Gesamtton auch Veroneser Züge aufweist (Saal 41).

Die Malerei in Vicenza und Verona

Saal 46 Die Malerschulen von Vicenza und Verona halten sich neben der Venezianischen selbständiger und sind entschieden bedeutender als die von Parma, Ravenna u. s. f.; zudem bleibt hier neben dem Einfluß der Lagunenstadt die ältere Einwirkung von Padua, namentlich von Mantegna, bedeutungsvoll. Dies gilt besonders für den Vicentiner Bartolommeo Montagna, dessen kräftige Gestalten charaktervoll und groß, dessen trocken



Cima da Conegliano: Heilung des Schusters Anianus

ınd pastos aufgetragene Farben von tiefer, energischer Wirkung ind. Die „Thronende Madonna zwischen zwei heiligen Mönchen“ *Nr. 44* :eigt den ihm eigenen stattlichen Aufbau und die statuarische Haltung seiner Figuren, während sein „Christus, der Maria er- *Nr. 443* cheinend“ zugleich durch den originellen, freilich nicht glücklich ;elösten Versuch, aus der alten Triptychonform eine einheitliche Komposition zu gestalten, interessiert (vgl. Abb. S. 318). Die roße „Thronende Madonna“ von seinem Nachfolger Marcello *Nr. 47*



Montagna: Christus mit Maria Magdalena zwischen zwei Heiligen

Fogolino behielt das alte Schema bei; ihre Formen sind leer und ihre Färbung ziemlich matt.

Verona hat unter französisch-burgundischem Einflusse am Ende des Trecento eine hervorragende Kunstblüte gehabt, und danach durch Pisanello seine erste treffliche Schulung zu einem naturalistischen Stil erhalten; dann ward es durch die Tätigkeit Mantegnas zunächst in dessen Richtung gedrängt. Pisano konnte in seinen kraftvollen Medaillen bereits im Münzkabinett und in der Simon-Sammlung (s. S. 259) studiert werden.

Nr. 95A Auch das Rundbild „Die Anbetung der Könige" zeigt seinen gesunden Naturalismus in der Menschen- und Tierdarstellung (Saal 41). Bezeichnend für den Beginn der späteren Epoche ist

Nr. 46C die edle Gestalt des „hl. Sebastian" vor fein empfundener Land-

schaft von Francesco Bonsignori (dat. 1495). Ein interessantes Gegenstück ist der „Sebastian“ seines Lehrers Liberale, *Nr. 46A* der in Bewegung und Ausdruck stärker, aber unruhiger erscheint und dessen Färbung seine eigentümlich zähe, trockene Malweise zeigt; in höherem Maße noch ist sie dem älteren großen Madonnenbild (im unteren Eingangsraum) eigen. Die jüngere Generation der Veronesen verrät den Einfluß Gian Bellinis nicht nur im Aufbau der Altarbilder und in der ruhigen Haltung, den runderen Formen und der landschaftlichen Ferne, auch in der flüssigen Malweise und der harmonischen Färbung, in der ein eigenes Gelb die leicht kenntliche Note abgibt. Einer der liebenswürdigsten Künstler dieser Zeit in Verona, Francesco Morone, ist durch das in der Empfindung wie farbig sehr glückliche kleine Madonnenbild (Kab. 43) charakteristisch vertreten. *Nr. 46* Die Altartafel der „Thronenden Madonna“ *Nr. 30* von Girolamo de' Libri schließt sich dem größeren (im unteren Eingangsraum Saal 2) Altargemälde des Morone an, aber in der schlichten und so naturwahren Schilderung der Landschaft übertrifft es jenes sehr.

Venezianische Malerei der Hochrenaissance

Saal 47 u. Kab. 43

Als unter Leonardo und Michelangelo in Toskana und Rom die Kunst der Hochrenaissance zur Herrschaft gekommen war, hatte sich auch in Venedig der Umschwung vollzogen, wesentlich aus eigener Kraft. Die Richtung aufs Koloristische, die schon zu Ausgang des Quattrocento namentlich durch Gian Bellini angebahnt war, kam jetzt zur Herrschaft. Das Hauptstreben der Venezianer wurde immer mehr, die sie umgebende Welt in ihrer farbigen Erscheinung darzustellen, die Einflüsse von Licht und Luft darauf aufs sorgfältigste zu studieren und dabei alle Farben so zueinander abzustimmen, daß sie dem Auge den reinsten Genuß darbieten. Die Maler lernten rasch ihr Ziel in der mannigfachsten Weise erreichen und so den meist ein-



Giorgione: Bildnis eines jungen Mannes

fachen Motiven ruhiger Existenzbilder einen tiefen, poetischen Reiz zu verleihen.

Der erste, der über seinen Lehrer Gian Bellini hinaus ganz bewußt nach diesem Ziele strebte, war Giorgione. Von seinen seltenen, vielbestrittenen Gemälden — starb doch der Künstler, der zudem als Freskomaler viel beschäftigt war, als Zweiunddreißigjähriger — darf die Berliner Galerie sich glücklich schätzen, wenigstens eins zu besitzen, das „Bildnis eines jungen Mannes" (Kab. 43). Es hängt zu interessantem Vergleich nahe dem kleinen Bildnis von Antonello da Messina, das etwa ein Menschenalter früher gemalt ist, und läßt erkennen, daß der jüngere Künstler in Anordnung und Auffassung viel von dem großen Pfadweiser für die Porträtkunst von Venedig gelernt hat. Selbst die Hand auf der Balustrade vorn — ein neues, wirkungsvolles Mittel, die Persönlichkeit zu charakterisieren — scheint erst nachträglich, und wie zum Versuch, ins Bild hineingemalt;

Nr. 12A

Nr. 18

aber statt fester Modellierung durch starke, schwere Schatten ist hier die Karnation, im weichen Licht wie aufgelöst und geht in den zarten Tönen wunderbar zusammen mit dem hellvioletten Gewand; die sehr lockere Malweise



Sebastiano del Piombo: Junge Römerin

ist endlich ein besonderer Reiz. — Giorgiones Schüler und Gehilfe, Sebastiano del Piombo, ging bald nach seines Meisters Tod nach Rom. Auch hier ward ihm das Glück zuteil, wieder zu dem größten Genius, zu Michelangelo, in nächste Beziehung zu kommen; und seine Kunst ist dadurch in neue Bahnen gelenkt. Selbst ohne bedeutende Eigenart, hat er unter diesen Einflüssen doch Hervorragendes geschaffen. Die sogenannte „Fornarina" (im Kabinett 43), das Idealbild einer schönen jungen Römerin, hat römisches Kostüm und zeigt auch in der Formengebung den Einfluß eines Michelangelo, aber in der leuchtenden

Nr. 259 B



Nr. 320

Lorenzo Lotto: Heiliger Sebastian

Färbung, in der schönen Landschaft und in der koloristischen Behandlung verrät dies Halbfigurenbild noch ganz Giorgiones Einfluß.

Ein anderer Zeitgenosse Giorgiones, gleichfalls ein Schüler Gian Bellinis, Lorenzo Lotto, hat bei einem erregbaren Temperament und reicher Phantasie in anderer Weise den Einfluß großer Künstler verarbeitet. Anfangs ganz in Bellinis Weise malend, nimmt er dann von Giorgione die koloristische Behandlung an und kommt in Bergamo sogar unter Correggios Einfluß, dem sein bewegliches Naturell besonders verwandt war; zuletzt schließt er sich in Venedig enger Tizian an. Von zwei kleineren Männerporträts (Kab. 43) ist namentlich der Jüngling vor rotem Vorhang mit dem Meer in der Ferne sympathisch im Ausdruck und sehr pikant in der koloristischen Wirkung (Kab. 43). Von Tizianischer vornehmer Ruhe in Haltung und Färbung ist das stattliche Porträt eines Architekten im venezianischen Saal, während die Flügelbilder mit Sebastian (Kab. 42, s. S. 273) und Christoph (dat. 1531) und mehr noch der „Abschied Christi von seiner Mutter“ (v. J. 1521) in der Unruhe der Kom-

Nr. 153 Nr. 323 Nr. 325

position und in den bewegten Formen den Einfluß Correggios in weniger günstiger Weise verraten.

Als die Pest vom Jahre 1510 Giorgione fortgerafft hatte, war ihm bereits in Tiziano Vecellio ein Nachfolger von überragender Bedeutung erwachsen. Durch Tizian gelangte die venezianische Malerei zu ihrer höchsten Blüte;



Lorenzo Lotto: Männerbildnis

er bleibt der Führende durch sechs Jahrzehnte, und seine Werke sind die hervorragendsten Schöpfungen in Venedig. Die Berliner Sammlung besitzt fünf seiner Bilder, tüchtige, ja zum Teil treffliche Arbeiten seiner Hand, die aber doch kein vollständiges Bild seiner Kunst geben, denn sie alle sind Bildnisse und aus einem verhältnismäßig kurzen Abschnitt seines langen Lebens; sie fallen etwa zwischen die Jahre 1535 und 1550. Dem Porträt des *Nr. 161* Admirals Giovanni Moro in malerisch schimmernder Rüstung (dat. 1538) ist das wahrscheinlich etwas frühere, vornehm einfache Bildnis eines jungen Mannes in schwarzem Wams überlegen. *Nr. 301* Das zweijährige Töchterchen des Roberto Strozzi vom Jahre 1542, *Nr. 160A* eine Medici von mütterlicher Seite, die mit dem Vater als Verbannte in der Lagunenstadt gelebt hat, ist eines der reizendsten



Tizian: Tochter des Roberto Strozzi

Kinderporträts und ebensosehr durch sprechende Lebendigkeit, wie durch die prächtige malerische Wirkung des Bildes ausgezeichnet (vgl. obige Abbild.) Ein altberühmtes Werk, das *Nr. 166* Bild von Tizians Tochter Lavinia, ist durch die Zutaten beinahe zu einem Genrebild gemacht. Die goldigen Früchte und Blumen auf der Silberschüssel, die sie in den erhobenen Händen trägt, erscheinen wie ein Symbol strotzender Jugend und erhöhen den farbigen Reiz ihrer leuchtenden Erscheinung mit goldigem Haar und tief goldgelbem Kleid. Endlich, noch etwas später als dies *Nr. 163* Bild, um 1550, ist das unvollendete „Selbstbildnis“ entstanden,



Tizian: Selbstbildnis

das rechte Abbild des rüstigen, noch lebensfrohen Alters, zugleich ein Meisterwerk malerischer Erscheinung und Technik (vgl. obige Abbildung).

Neben Giorgione und Tizian hat man lange noch einen dritten, etwa gleichaltrigen Schüler Gian Bellinis, den älteren Giacomo Palma, als führenden Meister dieser bedeutenden Epoche von Venedig genannt; freilich mit Unrecht, da Palmas künstlerische Bedeutung ihn keineswegs in eine Reihe mit jenen Großen rückt,

und er auf die Entwicklung der venezianischen Malerei keinen erheblichen Einfluß geübt hat. Von seinen Bildern in Berlin ist keines hervorragend, aber sie zeigen seine Kunst nach verschiedenen Seiten. Ein frühes Jugendwerk, die bezeichnete „Madonna vor einer Landschaft", verrät noch den aus Bergamo gebürtigen, dem Previtali nahe verwandten Künstler. Die „Kleine hl. Familie" zeigt dann die Anfänge jener sogen. Heiligen-Konversationen, in denen Maria mit dem Kinde von Heiligen und Andächtigen in lieblicher Landschaft wie zu frommem Gespräch vereinigt ist. Von den idealisierten Frauenbildern, die Palmas Namen schon zu seiner Zeit berühmt machten, ist das eine die tüchtige Arbeit seiner Frühzeit; es erscheint in der glatteren Malweise noch abhängig von Bellini (vgl. Abb.). Das zweite, das freie Porträt einer ähnlichen hellblonden Venezianerin, zeigt diese in einem grottenähn-

Nr. 31

Nr. 183

Nr. 197B



Palma Vecchio: Halbfigur einer jungen Frau

lichen Gemach; sehr malerisch heben sich ihre zarten Farben hier vom blaugrünen Laubgrund ab. Daneben ist auch eins seiner seltenen eigentlichen Porträts, das „Bildnis eines jüngeren Mannes“ ausgestellt, das mehr als die vorgenannten Bilder Giorgiones Einfluß verrät. *Nr. 174*

Einige der jüngeren Künstler von Venedig sind so sehr abhängig im Stil von den führenden Meistern, daß man ihre Werke nicht selten mit denen ihrer großen Vorbilder oder umgekehrt verwechselt hat. Dies gilt in erster Linie von Giovanni Cariani, dessen Männerbildnis (Saal 41) ihn gut charakterisiert als einen von Giorgione beeinflußten, ziemlich schwachen Maler. *Nr. 188* Nach diesem und ähnlichen gesicherten Bildern ist das anziehende, mythologische Bild, das in reicher Landschaft eine halbnackte junge Frau mit einem Hündchen zur Seite zeigt, nur mit Vorbehalt als Cariani zu bezeichnen, da es im Landschaftlichen wie in der Behandlung des Nackten und in der Leuchtkraft der Farbe Qualitäten aufweist, die sich in den beglaubigten Bildern Carianis kaum jemals finden. *Nr. 185*

Diese koloristische Existenzmalerei in Venedig erhielt eine neue Richtung auf das Bewegte und Dramatische im Sinne der römischen Schule durch den Einfluß des Bildhauers und Architekten Jacopo Sansovino, der durch den Sacco di Roma 1527 nach Venedig vertrieben war (s. S. 299), und Tizians Aufenthalt in Rom 1545; seine dortigen Beziehungen zu Michelangelo und seine Studien nach der Antike wirkten noch weiter in dieser Richtung fort. Wie der Meister selbst seitdem mehr auf pathetische Wirkung, stärkere Gegensätze und interessante Bewegungsmotive ausgeht und die reiche Pracht seiner Farben mildert, ja sie einem tiefgestimmten Ton unterordnet, so haben die jungen Künstler, die damals in seine Lehre oder unter seinen Einfluß kamen, die venezianische Schule ganz in die neuen Bahnen gelenkt, vor allem Tintoretto und Paolo Veronese. Jacopo Tintoretto geht darin gleich bis an die äußerste Grenze, indem er Kompositionen

von äußerster Bewegung und grellen Beleuchtungseffekten mit reckenhaften Gestalten in stärksten Verkürzungen gibt. Bei mancher Übertreibung, Hintansetzung tieferer Empfindungen und großer Flüchtigkeit ist er doch nicht selten von gewaltiger Wirkung und selbst koloristisch von großem Reiz. Ein paar Bilder, die ihn von seiner besten Seite zeigen, sind die hellfarbige *Nr. 298A* große „Verkündigung" (vgl. Abbild. S. 329) und „Luna mit *Nr. 310* den Horen" in goldig leuchtendem Ton, während „Die von den *Nr. 300* Hl. Markus und Lucas verehrte Madonna" schon in den manierierten, gestreckten Formen und der trüben Färbung den Stil seiner letzten Zeit aufweist. Seine Meisterschaft als Porträtmaler, seinen starken Naturalismus und seine großzügige Art bekunden Bild- *Nr. 299* nisse wie der „Prokurator des hl. Markus vor abendlicher Land- *Nr. 298B* schaft" und das intime Brustbild eines schönen weißbärtigen *Nr. 316* Venezianers, in dekorativer Hinsicht auch das Bild mit den drei Camerlenghi, die am Thron des hl. Markus knien.

Gegenüber den stürmischen Schilderungen heftiger Leidenschaft und den bewegten Darstellungen selbst einfacher Vorgänge, wie sie Tintoretto zu bringen liebt, ist Paolo Veroneses Kunst viel mehr auf die malerische Schilderung einer festlich gehobenen Existenz gerichtet. Seine großen mythologischen und allegorischen, wie seine historischen und biblischen Szenen sind meist als Dekoration der Wände und Decken von Kirchen und Palästen entstanden; sie geben in historisch-phantastischem Aufputz ein ins Große gesteigertes, malerisch-prächtiges Bild des öffentlichen Lebens von Venedig in dieser Epoche seiner höchsten Macht, seines üppigsten Reichtums. Die Ga- *Nr. 326 bis 330* lerie besitzt zwei Zyklen solcher Dekorationsgemälde. Die Deckenbilder aus dem Palazzo Pisani sind im Kabinett 42 untergebracht. Sie zeigen seine Meisterschaft in der illusionistischen Deckenmalerei, die eine überirdische Szene nicht nur in die Wolken verlegte, sondern auch in der Zeichnung und Farbe die Illusion des untenstehenden Betrachters zur Darstellung gebracht



Tintoretto: Verkündigung



Giovanni Battista Moroni: Männerbildnis

Nr. 303, 304, 309 u. 311 hat. Hier in dem Venezianer Saal befinden sich vier größere Allegorien, die ursprünglich den Schmuck eines Prunkraumes im Kaufhaus der Deutschen, dem Fondaco dei Tedeschi, in *Nr. 309* Venedig gebildet haben. Von ihnen sei in erster Linie „Minerva, die Mars die Rüstung anlegt", genannt, ein Meisterstück von prächtiger Farbenwirkung, das zweifellos eine ganz eigenhändige Arbeit des Meisters ist (vgl. Abbild. S. 331).

Seit kurzem besitzt die Galerie auch ein dem wenig bekannten Francesco Montemezzano zugeschriebenes Gemälde, der



Paolo Veronese: Minerva und Mars

Einflüsse von Paolo Veronese mit solchen Tintorettos verbindet: „Die Beweinung Christi und eine Stifterfamilie", deren Bildnisse *Nr. 1666* von überraschender Lebenswahrheit und plastischer Wirkung sind.

Der Naturalismus Tintorettos wird bei den Künstlern der Familie Bassano zu völliger Genremalerei, selbst wenn sie biblische Motive (mit Vorliebe die Anbetung der Hirten und dergl.) darstellen, und seine Neigung zu starken Verkürzungen wird bei ihnen zu einer gesuchten Aufsicht von oben. Der „Barmherzige Samariter" von Francesco Bassano, häufig *Nr. 314* und dann in ganz ähnlicher Weise von Giacomo wie von seinen Söhnen Francesco und Leandro dargestellt, zeigt die feine malerische Auffassung des Künstlers, namentlich auch im Land-

schaftlichen. Die Darstellung der umgebenden Welt, die seit Bellini und Cima in Venedig besonders heimisch und bei Tizian in hoher Blüte war, ist gerade dieser Epigonen bestes Teil; so auch des Dalmatiners Andrea Schiavone, der gelegentlich schon reine Landschaften mit ganz untergeordneter Staffage malt, wie deren die Galerie zwei in hervorragenden, großen Stücken besitzt. Ein paar Predellenbilder, die Parabeln vom Weinberg und vom ungerechten Haushalter darstellend, zeigen den Künstler auch in den kleinen, skizzenhaft behandelten Figürchen als tüchtigen Nachfolger Tizians, dessen Schüler er wahrscheinlich gewesen ist; ist doch in der Parabel das Bildnis Tizians deutlich zu erkennen.

Nr. 182A u. 182B

Nr. 170A u. 170B

Wie die Bassani und Schiavone, so strömten gleichzeitig noch andere Künstler aus den ganzen Gebieten von Venedig nach der Hauptstadt, um dort zu lernen und Beschäftigung zu finden. War ja Tizian selbst solch ein Zugewanderter aus dem Alpenstädtchen Cadore. Die meisten dieser Maler, namentlich die, welche zu Anfang des Cinquecento ihre Lehrzeit hatten, schlossen sich der Richtung Giorgiones und des jungen Tizian an und behielten diese auch später bei. Wie für die Bergamasken, die Palma usw., so gilt dies auch für die Trevisaner und Brescianer. — Paris Bordone aus Treviso erinnert in seinem großen Altarbilde (vgl. Basilika, S. 48) im Koloristischen fast ebensosehr an Bellini wie an seinen eigentlichen Lehrer Tizian, ist aber unruhiger im Aufbau und im Bewegungsmotiv der einzelnen Figur. — Sein großes Doppelporträt „Die beiden Schachspieler“ ist von besonderem Interesse durch das Genremotiv, das hier der Künstler für Bildnisse wählte, und durch die Landschaft, in die er sie hineinstellte.

Nr. 169

Die gleichzeitigen Brescianer Maler, obgleich auch sie unter venezianischem Einfluß groß geworden, bewahren doch ihre charakteristische Eigenart fast durch ein volles Jahrhundert. Giac. Girolamo Savoldo, der älteste unter ihnen, der von



Moretto:
Maria und Elisabeth in der Glorie



Canale, gen. Canaletto: S. Maria della Salute in Venedig

der Schulung durch Bellini her eine gewisse Glätte und Kühle des Tones beibehält, hat schon die großen Formen, welche die Brescianer Schule auszeichnet, dabei ein eigentümlich pikantes Licht, das nur, wie in der großen „Beweinung Christi“, gelegentlich den fahlen Ton des Kellerlichtes annimmt. Seine kokette „Junge Venezianerin“, die vom Künstler wohl als Maria Magdalena gedacht wurde — freilich keineswegs als die Büßerin! — hat sich offenbar schon zu Savoldos Zeit derselben Beliebtheit erfreut wie heute noch beim großen Publikum, denn es gibt mehrere freie Wiederholungen nach ihr vom Künstler selbst. Savoldos Gegenpart in Brescia ist sein etwa gleichaltriger Landsmann Girolamo Romanino; er ist so erfinderisch und flott in der Erzählung wie jener schwerfällig, so warm, ja nicht selten branstig im Ton, namentlich in der Karnation, und locker und bunt in der Pinselführung wie jener kühl in der Färbung und fest in der Malweise, dazu sicher und gelegentlich groß im Aufbau und trefflich als Dekorator: der Giorgione Brescias. Seine „Madonna mit Heiligen“ ist noch im Anschluß an die Repräsentationsbilder Gian Bellinis gemalt, die spätere „Beweinung Christi“ ist trübe in der Farbe und nicht so intim; die „Enthauptung Johannes des Täufers“, deren Komposition Dürer entlehnt ist, hat dagegen den gleichen dekorativen malerischen Reiz, wie seine bekannten Fresken im Schloß zu Trient.

Nr. 307A *Nr. 307* *Nr. 157* *Nr. 151* *Nr. 157A*

Der berühmteste und vornehmste unter den Brescianern ist der unter Romaninos Einfluß erwachsene Alessandro Moretto; sein großes Altarbild: „Maria und Elisabeth in der Glorie werden von zwei Geistlichen aus der Familie Averoldo verehrt“, vom Jahre 1541 (vgl. Abbild. S. 333), lehrt uns den Künstler nach mehr als einer Richtung aufs günstigste kennen: ein großer stilvoller Aufbau mit vollen schönen Gestalten und einer kühlen Farbigkeit; auch in den lebensvollen Bildnissen wie in dem Kunstwerk überhaupt verrät sich seine höchst distinguierte vornehme Auffassung. Als Porträtmaler hat Moretto in Moroni einen

Nr. 197



Giov. Battista Tiepolo: Rinaldo und Armida

Schüler gehabt, der ihm zwar in der Schönheit der Farbe nicht immer gleichkam, es aber in der schlichten vornehmen Wiedergabe der Persönlichkeit und in der Feinheit des Tones gelegentlich den besten Bildnismalern in seiner Zeit gleichtat. Mehr als in *Nr. 193A* dem Porträt eines Gelehrten und in dem eines jungen Mannes *Nr. 167* (vgl. Abbild. S. 330), erkennt man dies in dem kleinen Brustbild *Nr. 193* eines vollbärtigen, schönen Mannes, das früher für ein Selbstbildnis des Künstlers galt (im Kabinett 35 aufgestellt).

Venedig im 17. und 18. Jahrhundert

Die italienischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sind in dem großen Oberlichtsaal (51) jenseits vom kleinen Treppenhaus untergebracht. Einzig die Venezianer blieben mit den Meistern der Hochrenaissance im selben Saal vereinigt und zeigen dadurch aufs deutlichste, wie sehr die Tradition der Tizian, Tintoretto, und mehr noch Veroneses den Stil der späteren Venezianer beeinflußt hat.

Freilich im 17. Jahrhundert, dem Barock, ist die Lagunenstadt zurückgetreten neben den andern Schulen Italiens. Das geschmackvolle Doppelporträt von zwei Schachspielern (Saal 51), dessen um 1590 tätiger Meister noch nicht bestimmt ist, vertritt diese Epoche. Es zeichnet sich ebensosehr durch die fein abgestimmten Farben wie durch intime Charakteristik aus. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts aber gewann die venezianische Schule wieder den Sieg über das andere Italien. Eine Reihe ausgezeichneter Künstler schart sich um die überragende Gestalt Giovanni Battista Tiepolos. Verschiedene Einflüsse hatte er in sich aufgenommen, so die seines Lehrers Gregorio Lazzarini und mehr noch solche von seiten der begabten Piazzetta und Sebastiano Ricci, und sich dann einen eigenen Stil geschaffen, der eine innere Verwandtschaft mit dem älterer venezianischer Meister wie Paolo

Nr. 1665



Giov. Battista Tiepolo: Kreuztragung Christi



Francesco Guardi:
Der Aufstieg eines Luftballons in Venedig

Veronese zu haben scheint. Wie bei jenen liegt die Begabung Tiepolos auf dem Gebiete der Dekoration und der Farbe; Säle und Kirchenmauern, mächtige Treppenanlagen und einfache Zimmer weiß er aufs wirkungsvollste auszuschmücken und eine Heiterkeit und einen festlichen Glanz der Farbe auszubreiten, daß als der erste dekorative Maler im großen Sinne er in dieser Zeit erscheint. Als Schöpfer von imposanten Altarbildern offenbart er sich in dem „Martyrium der hl. Agathe“, einem Meisterwerke glänzender Komposition und Koloristik. In einer Reihe delikater und wie improvisierend gemalter Skizzen sieht man die spielende Leichtigkeit und Sicherheit seines Schaffens; so in in der „Verteilung des Rosenkranzes durch den hl. Dominicus“, einem Entwurf zum Deckenbild in den Gesuati in Venedig, der trefflichen „Kreuztragung“, gleichfalls Entwurf eines großen Gemäldes, und dem reizvollen Bildchen „Armidens Zauber-

Nr. 495 B · *Nr. 459 A* · *Nr. 459 C* · *Nr. 459 D*

garten", einer Illustration aus Tassos „Befreitem Jerusalem" (vgl. Abbild. S. 337 u. 336).

Eine Probe der dekorativen Begabung Tiepolos gibt das anstoßende Tiepolozimmer, das 22 Felder mit grau in grau gemalten allegorisch-mythologischen Fresken enthält. Diese Darstellungen, in denen eine Fülle von Einfällen, Scherzen und glänzenden dekorativen Ideen niedergelegt ist, entstammen der Villa Panigai di Nervesa bei Treviso und sind in genauer Nachahmung der ursprünglichen Anordnung und Fassung wieder aufgestellt. Das Jahr ihrer Entstehung ist 1754.

Kabinett 48

Neben der dekorativen Figurenmalerei blühte in dem Venedig des 18. Jahrhunderts die Vedute. Ihre Hauptmeister sind Canaletto, den eine große Ansicht des Dogenpalastes und namentlich ein Blick auf die „Salute" in der Galerie sehr vorteilhaft vertreten, ferner sein Neffe, der auch mehrfach in Deutschland tätige, in Zeichnung und Farbe viel härtere Bernardo Belotto, von dem zwei Ansichten des Städtchens Pirna herrühren, und endlich der an malerischem Reiz den beiden überlegene und neuerdings wieder hochgeschätzte Francesco Guardi, der sich zumeist auf Bilder kleineren Formates beschränkt, jedoch durch seine freie Behandlung der Zeichnung und das feine Kolorit hervorragende Wirkungen erzielt. Das Bild mit dem „Aufstieg eines Luftballons über dem Giudeccakanal in Venedig" (im Jahre 1784) hat neben dem künstlerischen Reiz, wie das bei Guardi öfters der Fall ist, auch ein historisches Interesse (vgl. Abbild.); der Reiz der anderen venezianischen Veduten besteht hauptsächlich in der feinen Luftstimmung der Lagune, deren feuchten Glanz keiner wie Guardi festzuhalten gewußt hat.

Nr. 1652
Nr. 1653
Nr. 503B u. 503C
Nr. 501F
Nr. 501E
Nr. 501 G



Spanisch Anfang des 17. Jahrhunderts:
Mater dolorosa

Spanische Schulen

Spanische Plastik

Kabinett 48

Im Zimmer der Tiepolo-Fresken sind zwei farbige Skulpturen zur Aufstellung gekommen, die ihrer Herkunft — Spanien — wegen aufs beste überleiten zu den Bildern aus diesem Südwestzipfel von Europa. Es sind Arbeiten des Barock, der hier wie in Italien das Rauschend-Pathetische und den rein malerischen Effekt erstrebt. Aber noch viel stärker als dort versucht man hier stoffliche Illusion. Die schöne Büste der „schmerzensreichen Mutter" aus Sevilla ist dafür charakteristisch (vgl. Abbild.); dem Stil des Montañez ähnlich, gehört sie in den Anfang des 17. Jahrhunderts. Es wäre falsch, sie einzig nur auf die Mischung von krassem Realismus und stärkstem Pathos zu betrachten,

ebensosehr muß hier der malerische Zusammenschluß der Farben gewürdigt werden. Freilich darin, wie in dekorativer Schönheit überhaupt, wird sie durch die in Portugal entstandene Gruppe der musizierenden Engel gegenüber fast noch überholt. *Nr. 276*

Die spanischen Malerschulen

Saal 49

Die spanische Halbinsel, die nach Lage und Gestaltung fast zum afrikanischen Kontinent gehörig und durch die Pyrenäen von Europa wie abgetrennt erscheint, erfuhr in der Entwicklung seiner Kunst, besonders in der Architektur, von beiden Seiten die stärkste Einwirkung. Freilich in seiner Malerei ward es ausschließlich von Europa her beeinflußt, zuerst infolge seiner Lage von Süd-Frankreich und Italien, danach durch die politische Verbindung auch von den Niederlanden. Erst nach der mehr als hundertjährigen Abhängigkeit bildet sich eine nationale, freie Malerei aus, die eine kurze aber glänzende Blüte entfaltet.

Von den ältesten, noch gotischen Altarwerken (retablos), die in ihrer prächtigen Einrahmung und Vergoldung mehr durch die Steigerung des Architektonischen und Dekorativen als durch rein malerische Qualitäten wirken, hat das Berliner Museum kein Beispiel aufzuweisen. Die frühesten spanischen Bilder hier, die kleine Madonna von Luis Morales und eine andere Madonna von Pedro Campaña, beide zur Zeit im kleinen Kab. 71 aufgestellt, bieten charakteristische Beispiele der Mischung italienischer und niederländischer Einflüsse, wie sie noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Regel ist; solche Bilder können gegen die trefflichen Anfänge einer nationalen Malerei im Herzen Spaniens, in Toledo, Avila u. s. f., nicht aufkommen. Ein asketischer Zug, der als ein Grundzug des spanischen Charakters hier schon zum Ausdruck kommt, tritt namentlich bei Morales in herbster Weise, bei sehr gebundener Form und harter, glatter Malweise, hervor. An den fremden Porträtmalern, welche am Hof Philipps II. oder doch für ihn tätig waren, bildete sich ein kleiner *Nr. 412* *Nr. 409*

Kreis spanischer Bildnismaler aus, der durch das vornehme, kühle
Nr. 406B Porträt Philipps II. von Coello sehr gut charakterisiert wird.

Zu Ende des 16. Jahrhunderts aber hatte die spanische Malerei schon volle Eigenart erworben. Ja mehr als das, ein Maler aus Valencia, Jusepe de Ribera, der jung nach dem von Spanien beherrschten Neapel zog, hat hier und dann im übrigen Italien dem eignen spanischen Stil starken Einfluß verschafft. Von seiner herben Kunst, welche die spätere Entwicklung in Spanien bereits vorahnen läßt, gibt das einzige Bild seiner Hand in der Galerie,
Nr. 405B der hl. Sebastian, den allergünstigen Begriff (vgl. Abbild. S. 345). Die schlanke Gestalt des jungen Heiligen, nach dem ersten besten Modell gemalt, ist sehr raffiniert in der Anordnung und zugleich trefflich in der Zeichnung und Durchbildung der Formen; kein Zeitgenosse in Italien kommt ihm darin gleich. Dazu ist die Beleuchtung hier von einer fast magischen Wirkung und der Ausdruck so zart und innig, daß er an späte Werke Rembrandts gemahnt. Tiefe Auffassung und ausgezeichnetes Können verbinden sich hier mit rücksichtslosem Naturalismus.

Ein verwandter Naturalismus kommt, wenn auch in anderer Form, gleichzeitig in Sevilla bei Francesco Zurbaran zur Erscheinung. Wo er liebliche Szenen oder ergreifende Motive der biblischen Geschichte malt, wirkt diese harte Wirklichkeitssucht meist trocken und poesielos. Einen Begriff von seiner Auffassung
Nr. 404C gibt das bezeichnete Porträt eines vornehmen Knaben in ganzer Figur, das einzige beglaubigte Bildnis von seiner Hand; auf schwarzem Grund in ernsten Tönen gemalt, besitzt es viel plastische Wirkung und malerischen Effekt und schildert den trotz Harnisch und Feldherrnstab sehr unkriegerischen Jüngling vollkommen naturgetreu. Wirklich Großes hat der Künstler aber in seinen Darstellungen aus dem Mönchsleben geschaffen, namentlich in dem
Nr. 404A hiesigen umfangreichen Meisterwerke der Disputation der Hl. Bonaventura und Thomas von Aquino; eine Anzahl verschiedenartiger Mönchsgestalten ist hier unmittelbar aus dem Leben ge-



Zurbaran: Die Hl. Bonaventura und Thomas von Aquino

griffen und mit stupender Wahrheit zu einer lebensvollen Gruppe vereinigt; die Kraft des Helldunkels und die Feinheit des Tons verleiht dem Bild zudem große malerische Wirkung (Abbild. S. 343).

Solche Bilder, mehr als die Lehre seines Meisters und späteren Schwiegervaters Pacheco, waren es, die in Diego Velasquez die streng naturalistische Richtung groß werden ließen und die ihn zu jenen eigentümlichen Volksbildern aus den Straßen Sevillas veranlaßten, die er bereits mit etwa zwanzig Jahren gemalt hat. Eine Szene der Art sind die drei Musikanten, eine der jüngeren Erwerbungen der Galerie. Der Künstler hat sich hier die Modelle in den untersten Volkschichten gesucht, ähnlich Frans Hals, der ihm auch sonst vielfach wesenverwandt erscheint. Die Anordnung und Zeichnung der Gestalten ist hier noch ungeschickt; aber Bewegung und Charakter dieses vergnügten Trios, das sich nach einer zweifelhaften musikalischen Leistung am kärglichen Mal ergötzen wird, ist treffend zum Ausdruck gebracht, und die tonige Wirkung der matten Farben zeugt von Geschmack und feiner Beobachtung. An diesen Volksstudien bildete der junge Künstler rasch sein großes Talent für treffende Charakteristik aus; seine koloristische Begabung aber entwickelte er in Madrid, als ihm durch seine Berufung an den Hof Gelegenheit gegeben war, Tizians Meisterwerke zu sehen und mit Rubens zu verkehren. Nur in Madrid kann man Velasquez' Bedeutung voll verstehen. Bei uns gibt das große Staatsporträt der Schwester Philipps IV., das der Künstler in Neapel malte, damit die Braut dem kaiserlichen Bräutigam, Ferdinand III., dadurch vorgestellt werde, nur in der malerischen Behandlung des steifen Goldbrokatkleides eine Vorstellung von des Malers Meisterschaft. Leider ist hier die Wirkung durch einen roten Vorhang, den eine spätere Hand ungeschickt hinter die Figur gemalt hat, beeinträchtigt. Ein älteres Werk, die Dame am Stuhl, wurde früher als Gattin des Künstlers bezeichnet; vielleicht ist es die Gemahlin des allmächtigen Ministers Olivarez. Um 1630 ge-

Nr. 413F

Nr. 413E



Jusepe de Ribera: Der hl. Sebastian

malt, ist dies Gemälde ein unstreitiges Meisterwerk und von jener strengen Charakterzeichnung und feinen koloristischen Behandlung, wie sie dem Künstler um diese Zeit eigen war (vgl. Abb. S. 348).

Diese stark realistische Seite des spanischen Charakters, die bei den Zurbaran und Velasquez den Stil bestimmt hat, findet



Bartolmé Estéban Murillo: Der hl. Antonius von Padua mit dem Christkind

ihren Revers in strengem Glauben und jener bis zur Ekstase gesteigerten Frömmigkeit, die in den Bildern Estéban Murillos ihren schönsten Ausdruck erhalten hat. Wie Velasquez war auch Murillo ein Sevillaner von Geburt und künstlerischer Schulung. Wenig jünger als dieser, besaß er dasselbe feine Verständnis für den Humor im Volksleben, wie seine berühmten Bilder von Straßenjungen, Hilanderas u. s. f. beweisen. Sein Bestes aber leistet er in der Darstellung religiöser Motive: in den Entzückungen des hl. Antonius, von denen das Berliner Bild mit Recht berühmt ist, in seinen Schilderungen der unbefleckten Empfängnis, der mystischen Visionen und Wunder. Der eigentümliche Schönheitssinn des Künstlers, der mit einer intimen

Nr. 414

Kenntnis der Natur gepaart ist, sein zauberhaftes Helldunkel, seine in magischem Licht duftig und durchsichtig erscheinenden Farben lassen solche überirdischen Motive überzeugend erscheinen, reißen auch den Beschauer mit zur Entzückung fort. Das gilt in höchstem Maße von der Erscheinung des Christkindes mit Engeln beim hl. Antonius, aber auch das frühe, in den Gestalten der Hirten und in dem starken Gegensatz von Licht und Schatten sehr realistische Bild der Anbetung des Kindes besitzt schon diese zarte, fromme Empfindung. Ähnliche Auffassung spricht aus den Bildern des Alonso Cano, der in seinen bemalten Statuen vielleicht sein Bestes geleistet hat. Die hl. Agnes in Berlin, ein frühes Werk des Künstlers, ist in der Art, wie die Figur vor hellem Hintergrunde steht, noch von einer beinahe harten, mehr statuarischen Wirkung. Cerezos Kruzifixus steht im Helldunkel und in der Empfindung Gemälden des Murillo nahe, während Carreño in dem Bildnis des jungen Königs Karl II. von Spanien weit hinter seinem Vorbild Velasquez zurückblieb.

Nr. 414C

Nr. 414B

Nr. 408B

Die spanische Kunst verliert zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts und in dem folgenden die besten Traditionen aus seiner großen Zeit, ja für bedeutende Aufgaben zog man wieder fremde Künstler nach Spanien. Namentlich hat G. B. Tiepolo hier ein Jahrzehnt gewirkt und durch einen so langen Aufenthalt in Madrid, wo er auch starb, hat er die spanische Malerei aufs glücklichste beeinflußt. Denn manches verdankt ihm der letzte große Maler in Spanien Francisco Goya, besonders wenn er sich in dekorativen Bildern und Kartons für Gobelins versuchte, die seiner Kunst sonst ferner lagen. Goyas Gemälde haben dem Impressionismus zu seiner freien Entwicklung mit verholfen; und andrerseits ist dieser Maler erst durch die modernen Künstler wieder zu Ehren gekommen, fast über Gebühr. Goyas impressionistische Art, sein Griff mitten ins Volksleben, seine skizzenhaften Momentaufnahmen aus seiner unmittelbaren Umgebung und sein frischer Naturalismus haben etwas Herz-



Diego Velasquez de Silva: Frauenbildnis

erfrischendes neben dem akademischen Zopf und falschen Pathos in der zeitgenössischen Kunst, und sein feiner Geschmack auf dem Gebiet der Tonigkeit und Farbenwerte verleiht manchem seiner Gemälde hohen malerischen Wert; aber nur selten verleugnet sich die Dekadenz der ganzen Kunst. Oberflächlichkeit und Mängel in Komposition und Zeichnung, Flüchtigkeit in der Durchführung, Karrikatur statt Charakteristik sind vielen seiner Bilder eigentümlich. Zu Anfang ist der Künstler freilich oft übersorgfältig bis zur Nüchternheit und dabei steif und leer, und nur sehr selten ist er so lebendig in der Charakteristik, so



Goya y Lucientes: Ein Mönch

fein in der Empfindung, wie in unserem Porträt einer alten Dame. *Nr. 1619A* Das wohl ein halbes Jahrhundert später entstandene Mönchs- *Nr. 1619B* bildnis ist ebenso individuell, ungesucht in der Haltung und trefflich in der Zeichnung, dabei aber ganz frei und in tonigem flotten Stil gemalt. Ein charakteristisches Beispiel seiner späten impressio- *Nr. 1619* nistischen Richtung ist die Skizze zu einem großen Staatsbilde, jetzt im Museum zu Castres, König Karl einer Sitzung der Philippinenkompagnie präsidierend, die mehr einer Verschwörungsszene im finstren Keller als einer Staatssitzung im Königlichen Palast ähnlich, aber von außerordentlich malerischer Wirkung ist.



Antoine Watteau: Die italienische Komödie

Die Kunst des 18. Jahrhunderts

Französische Malerei

Saal 50

Im Endsaal dieses Traktes der Galerie sind die Gemälde des 18. Jahrhunderts vereinigt, die der französischen wie der englischen und deutschen Schule. Zwei Wände enthalten die französischen Gemälde, auch die des 17. Jahrhunderts; an der Wand links vom Eingang sind die englischen Bilder dieser Epoche und an der Eingangswand zwischen den Türen die deutschen Gemälde dieser Zeit aufgestellt.

Die französische Malerei hatte bereits im 15. und 16. Jahrhundert nahe Beziehungen zu Italien, mehr noch den Niederlanden gehabt (vgl. Kab. 70), und fremde Künstler wurden vielfach herangezogen. Noch im Anfang des 17. Jahrhunderts hat Rubens den Zyklus der Geschichte der Maria von Medici für das Palais du Luxembourg gemalt. Damals war aber in dem rasch

und mächtig sich entwickelnden Lande der künstlerische Sinn wieder erwacht und, da die jüngeren Talente die Ausbildung und Förderung, die sie erstrebten, nicht in der Heimat fanden, wandten sie sich, dem Zuge der Zeit folgend, nach Italien, nach Rom. Hier hat die französische Künstlerkolonie durch das ganze siebzehnte Jahrhundert hindurch nicht nur einen wichtigen Mittelpunkt für ihre Studien gefunden, sondern zugleich auch auf die italienische Kunst belebend zurückgewirkt. Man gründete damals als Lehrstätte die „französische Akademie" in Rom, die selbst in den Zeiten des stärksten Naturalismus und Impressionismus der französischen Kunst den großen, dekorativen Sinn erhalten hat.

Die Sammlung französischer Meister dieser Zeit ist in der Berliner Galerie beschränkt, auch mit Rücksicht darauf, daß die Königlichen Schlösser durch zahlreiche treffliche Werke ihrer besten Meister, namentlich des 18. Jahrhunderts, geschmückt sind. Hier im Museum begegnet uns zunächst der große Klassiker des Seicento Nicolas Poussin. Seine farbenschönen Figurenbilder verraten die Schulung unter Raphaels Gemälden, so „Juno und Argus" und „Die Jugend des Jupiter"; sie und mehr noch „Matthäus und der Engel in einer Campagna-Landschaft" gehören in ihrem großen Linienzug und in den reichen harmonischen Farben zu den vornehmsten Schöpfungen der heroischen Landschaft (vgl. Abbild. S. 353). Sein Schwager und Schüler Gaspar Dughet gen. Poussin folgt seiner Richtung und wird reiner Landschafter. Seine Motive aus den waldreichen Bergen um Rom, von denen die Galerie ein treffliches Beispiel aufzuweisen hat, haben mehr eine lokale Färbung, sind toniger und haben ein anderes Liniengefühl, sind aber nicht weniger groß und stilvoll. Am berühmtesten als Meister dieses „heroischen Landschaft-Stils", ist ein dritter, gleichzeitig in Rom tätiger Franzose, Claude Gellée gen. Lorrain. Seine mit klassischen Bauten besetzten Häfen, seine Ausblicke von der Campagna hinab bis auf das Meer, seine stillen Waldtäler mit prächtigen

Nr. 463
Nr. 467
Nr. 478A
Nr. 1626

Baumriesen im Vordergrunde zeigen verwandte, meist aufs reichste staffierte Motive; sie erscheinen dem modernen impressionistischen Landschaftsgefühl zu theatermäßig, zu kulissenhaft, aber es ist ihnen ein solcher Schönheitssinn, eine so feine Empfindung für die machtvolle Größe und unberührte Frische der Natur eigen, daß sie stets zu den edelsten Werken der Landschaftskunst zählen werden. Die große „Heroische Landschaft“ mit mächtigen Bäumen im Vordergrund und die „Italienische Küstenlandschaft im Morgenlicht“ (vgl. Abbild. S. 354), sind charakteristische, aber nicht hervorragende Beispiele seiner Kunst.

Nr. 428

Nr. 448B

Die „große“ historische Richtung der etwas jüngeren Malerei in Frankreich, wie sie unter Ludwig XIV. an der von ihm gegründeten Pariser Akademie sich bei stetem Anschluß an Rom entwickelt hat, ist durch die Simon Vouet und Lesueur vertreten. Die übergroße, aber empfindungslose „Verkündigung“ vom erstgenannten und Lesueurs kühl bigotte „Andacht des heiligen Bruno in seiner Zelle“ (beide zurzeit nicht ausgestellt) sind charakteristisch für die kalte und pompöse Theaterkunst des „Roi Soleil“. Charles Lebrun, der Begründer der Pariser Akademie, der recht eigentlich der Repräsentant dieser Kunst ist, erscheint hier in einem Porträtstück von kolossalem Umfang, den Kölner Bankier und Kunstfreund Eberhardt Jabach und seine Familie in seinem Kunstkabinett darstellend, besonders günstig und verhältnismäßig schlicht in Anordnung und Empfindung. Pierre Mignard ist mit einem Bildnis der Maria Mancini vertreten, einem seiner vielen koketten Porträts dieser schönen Nichte des Kardinals Mazarin; es läßt schon die süßlich dekadente Kunst eines Greuze vorahnen, aber die Schönheit der Dargestellten und der feine Geschmack, mit dem sie der Künstler zur Geltung gebracht hat, wird auf das große Publikum stets Eindruck machen (vgl. Abbild. S. 357). Etwas jünger und durch die starke und reiche Farbigkeit von einer ganz anderen Wirkung ist das stattliche Bildnis des Landschaftsmalers Jean

Nr. 479

Nr. 466

Nr. 471

Nr. 465

Nr. 484A



Nicolas Poussin: Landschaft mit Matthäus und dem Engel



Claude Lorrain: Italienische Küstenlandschaft

Forest, das sein Schwiegersohn, der aus Antwerpen gebürtige Nicolas de Largillière, geschaffen.

Auf die pomphafte Hofkunst Ludwigs XIV. folgt unter der Regence eine Reaktion, die als die eigentliche Blüte der französischen Malerei bis auf die Neuzeit bezeichnet werden darf. An Stelle der hochgeschraubten fürstlichen Monumentalkunst tritt eine intime, mehr bürgerliche Kleinmalerei, freilich von ganz anderer Art als die holländische des 17. Jahrhunderts. Aus dem steifen und gezwungenen Hofleben sehnte sich die „Gesellschaft" — denn auch jetzt kam nur diese in Betracht — nach der Natur zurück; aber sie war noch zu sehr befangen in der Unnatur und dem sinnlichen Rausch der alten Verhältnisse, um direkt an die Quelle zu gehen. In Dichtung und Kunst zauberte sie sich ein märchenhaftes Land vor, ein Paradies nach Art der Mohammedaner, wo die Menschheit bei ewigem Frühling und ewiger Jugend sich nur heiterem Spiel und froher Sinnenlust hingibt. Der vollendete Zauber dieser Märchenwelt spricht aus den Bildern des Antoine Watteau. Seine „Ile de Cythère", deren Skizze der Louvre besitzt, während das ausgeführte Bild sich im hiesigen Königlichen Schloß befindet, ist der Prototyp der Ziele und Wünsche der französischen Kunst in jener Zeit. Dieses und ähnliche Bilder des Meisters, wie die fast zu sauber durchgeführten Gegenstücke der Galerie, die als „L'amour au Théâtre Italien" (vgl. Abbild. S. 350) und als „L'amour au Théâtre Français" bekannt sind, sowie die große unvollendete „Gesellschaft" und das kleinere „Frühstück im Freien" zeigen, daß Watteau ebensosehr durch das Studium der Natur, wie durch Kopieren der großen Venezianer im Louvre gelernt hatte, phantastischen Motiven den Anschein der Wirklichkeit und zugleich einen kostbaren Farbenschimmer zu geben. Seine Nachfolger Pater, Nicolas Lancret und Jean-François de Troy ziehen die ähnlichen Motive noch mehr in den Bereich des Genre, des französischen Lebens der Zeit, wie die Beispiele

Nr. 470
Nr. 468
Nr. 474B
Nr. 474A

Nr. 473 in der Galerie, die „Schäferszene“ von Lancret (vgl. Abbild.
Nr. 469 S. 360) und das „Frühstück“ von de Troy, tüchtige Bilder dieser Künstler, beweisen. Bei Fr. Boucher, einem Meister der dekorativen Kunst im großen Stile, werden solche Schäferszenen zu reizvollen, aber flüchtigen Kulissen; Fragonard gibt ihnen bei einer mitunter lüsternen Auffassung durch geistreich skizzenhafte Behandlung bestechende malerische Wirkung; J. B. Greuze endlich schließt die Kette dieser eigenartigen dekadenten Kunst, indem er moralisierende Sittenbilder malt, die aber gerade auf raffinierten Sinnenkitzel berechnet sind. Seine bekannten Halb-
Nr. 494C figuren halb erwachsener junger Mädchen, deren eines die Galerie aufzuweisen hat (datiert 1787), sind besonders bezeichnend dafür. Ihre Benennung als „Innocence“, „Jeunesse“ und dergl. täuscht über den wahren Charakter dieser früh verderbten kleinen Schönen nicht hinweg.

Wie den französischen Landschaften dieser Zeit in ähnlicher Weise trotz mancher künstlerischen Qualitäten der Charakter dekorativer Kulissen aufgeprägt zu sein pflegt, so sind auch die gleichzeitigen Porträts gerade der besten Meister (besonders bei Nattier) vielfach theatermäßig zugestutzt: die Damen als Göttinnen, Nymphen oder Geliebte der Götter, die Herren (freilich seltener) als entsprechende Gegenstücke charakterisiert. Neben ein paar geschmackvollen Bildnissen von Nicolas Largillière (s. S. 355)
Nr. 487A und seinem Schüler L. R. Trinquesse („Junge Dame“, datiert 1774) sind die französischen Porträts dieser Zeit in der Galerie durch einige tüchtige Bildnisse des Parisers Antoine Pesne vertreten, der als Hofmaler in Berlin gelebt hat. Sein Bildnis
Nr. 489 Friedrichs II., noch vor dessen Thronbesteigung 1739 gemalt, ist hervorragend wichtig als einziges unmittelbar nach dem Leben gemaltes Porträt des jungen Preußenkönigs (vgl. Abbild. S. 359)
Nr. 493 Die Bildnisse des Kupferstechers G. A. Schmidt mit seiner Frau
Nr. 496 B (datiert 1748) und das große Porträt des Malers selbst mit seinen beiden Töchtern (datiert 1754) haben freilich nicht die raffi



Pierre Mignard: Bildnis der Maria Mancini

nierten malerischen Qualitäten der Bildnisse der besten französischen Porträtmaler, die gleichzeitig in Paris lebten, aber sie sind durch frische lebensvolle Auffassung, geschickte dekorative Anordnung und reiche und harmonische Färbung ausgezeichnet. In der ehrlich einfachen Auffassung ist Pesne Simon Chardin sehr ähnlich, ein französischer Genremaler derselben Generation, der ein besonderes Feld — bis dahin fast Alleinbesitz der Niederländer — beackert hat: das Stilleben. *Nr. 1669* Hier wie im „bürgerlichen Genre" beweist Chardin in oft ganz einfachen Motiven einen gradezu raffinierten Farbensinn.

Deutsche Malerei und Kleinplastik

Saal 50

Die Bevorzugung eines französischen Malers wie Pesne, die nur eins der vielen Symptome von Friedrichs II. großer Vorliebe für die französische Kunst und Literatur war, und seine Vernachlässigung und selbst gelegentliche Verachtung der heimischen Kunst pflegt man dem sonst echt deutsch empfindenden Fürsten

vielfach vorzuwerfen; aber die deutsche Malerei des achtzehnten Jahrhunderts war in der Tat sehr rückständig, sie hat kaum Anspruch auf den Ehrentitel Kunst.

Im höchsten Maße war das Rokoko eine höfische Kunst, hervorgerufen, gefördert und erhalten von prachtliebenden Fürsten. Das gilt im allgemeinen auch für Deutschland: an den weltlichen und geistlichen Fürstenhöfen im Norden und Süden, im Westen und Osten hat die Baulust der deutschen Kunstmäzene Außerordentliches geleistet, und eine eigenartige Blüte der Kleinplastik in Porzellan verdankt ihnen ihre Entstehung und Blüte; aber die deutsche Malerei ist in der gleichen Zeit eine rein bürgerliche, ja kleinbürgerliche, selbst an den Fürstenhöfen. Auch ist sie keine Kunst aus erster Hand, sie holt ihre Motive und Anregungen nicht aus der Natur, sondern aus Schöpfungen anderer Völker, teils von den stammesverwandten Holländern des 17. Jahrhunderts, teils von den gleichzeitigen Franzosen und Italienern. Aber jene Nachahmer der Niederländer mit Dietrich an der Spitze schließen sich nicht den großen Meistern an, sondern den Kleinmalern, meist denen zweiten und dritten Ranges, die ihrer eigenen Empfindung am nächsten waren. So entstanden Bilderbogen an Stelle von Kunstwerken, kleine Dutzendbilder, Miniaturen und Dosenbilder, die aus dem Kopf gemalt und billig hergestellt wurden, denn nur so fanden sie Besteller und Abnehmer. Diese Landschäftchen sind Träumereien im Kaffeegarten; die Sittenbildchen atmen die Luft des Kaffeetisches und in historischen Gemälden verbindet sich falsche Nachahmung des französischen Pathos mit der Anschauung deutscher Spießbürger, Unwahrheit mit Kleinlichkeit. Die andere, entgegengesetzte Richtung der deutschen Malerei, für die Italien das Land der Sehnsucht war und die in den klassischen Meistern, namentlich in Raffaels Gemälden ihre Vorbilder suchte, blieb eklektisch und akademisch und führte ebensowenig zu einem großen Stil wie jene Nachahmung holländischer Kleinmalerei. Erst gegen



Antoine Pesne: Friedrich der Große

Ende des Jahrhunderts macht sich in Bildnismalern wie Anton Graff und Genremalern wie Daniel Chodowiecki — der eine Schweizer, der andere polnischer Abstammung — wieder eine frischere Naturauffassung geltend. Doch konnten der deutschen Kunst auch daraus nicht lebenskräftige Keime erwachsen; erst mußte sie noch einmal den Canossagang über die Alpen machen, den Winckelmann, Lessing und Goethe gefordert hatten.

Die Berliner Galerie besitzt aus dieser Zeit der deutschen Malerei nur wenige Bilder, aber sie sind von guter Qualität und meist sehr charakteristisch für diese Kultur. Sie sind freilich zur Zeit wegen Raummangels nur zum kleineren Teil hier ausgestellt; so Angelika Kauffmanns schönes Selbstbildnis. *Nr. 499* Ihr reihen sich drei kleine Bildnisse von Daniel Chodowiecki *Nr. 491A* an, darunter das besonders lebensvolle von Rahel Varnhagens *Nr. 491B* Vater Dr. Marcus Levin (vgl. Abbild. S. 363); *Nr. 491C* ferner ein paar größere Genrebilder „Blindekuh" *Nr. 482* und „Hahnenschlag" *Nr. 485* im Anschluß an französische Bilder in der Art des Lancret und Pater, aber hart und flach in der Malerei. Ganz illustrationshaft wirkt ein historisches Motiv: „Der Tod des Calas", *Nr. 500D* während ein jüngst erworbenes kleines Interieur, wohl das Heim des



Nicolas Lancret: Schäferszene

Künstlers, voll Stimmung ist. Von den Bildnissen Anton Graffs sind nur zwei ausgestellt, die ovalen Brustbilder eines jungen Herrn von Martens (vgl. Abbild. S. 362) und seiner Gattin, Meisterwerke des Künstlers voll Empfindung und lichter Farbigkeit, die gleichzeitigen französischen und englischen Porträts kaum etwas nachgeben.

Nr. 1034 G u. H

Inmitten dieser Gemälde ist in einem Wandschrank sowie in der Vitrine in der Mitte des Saales eine von Herrn S. Samuel hinterlassene Sammlung deutscher Porzellanfigürchen und Porzellangruppen ausgestellt, zumeist aus süddeutschen Fabriken: Frankenthal, Ludwigsburg, Höchst, Nymphenburg und anderen; während die Großplastik dieser Zeit im benachbarten Treppenhaus und im Erdgeschoß vereint ist (s. S. 178 ff.). In dieser Kleinkunst hat die deutsche Bildnerei, obgleich sie die Motive oft französischen Plastiken oder Stichen entlehnte, ihr bestes geleistet. Es sind reizende Schilderungen bald von tiefer Empfindung, bald von übermütigem Humor neben harmlosen Motiven aller Art aus dem täglichen Leben, Allegorien und Gruppen, stets dekorativ im Aufbau und voll von Grazie und Lebendigkeit in Haltung und Bewegung. Die technische Vollendung, die Feinheit der reichen Färbung ist auch da, wo diese zahllosen Arbeiten mehr handwerksmäßig sind, bewunderungswürdig. Ihr voller Reiz kommt freilich nur dann zur Geltung, wenn sie noch in ihrer alten Umgebung stehen, an den Wänden der Korridore und Zimmer, auf den Kaminen und Konsoltischen vor und zwischen den Spiegeln, die das Bukett ihrer Farben in den hellen lustigen Rokokoräumen vervielfachen. Im neuen Deutschen Museum sollen sie in ähnlicher Weise zusammen mit den gleichzeitigen deutschen Gemälden ihre Aufstellung finden.

Englische Malerei

Die jüngste Malerschule Europas, die Englands, ist auch die jüngste in der Berliner Galerie; erst bei Eröffnung des

Saal 50



Anton Graff: Herr von Martens

Kaiser Friedrich-Museums 1904 erhielt sie als Geschenk des in England lebenden Deutschen Alfred Beit das erste Gemälde eines englischen Malers. Seitdem ist eine kleine Sammlung von Bildern dieser Schule zusammengebracht, welche die Hauptmeister, wenn auch vorläufig nur in einem oder wenigen Gemälden, in vorteilhafter Weise zur Anschauung bringen.

Seit dem 15. Jahrhundert hatte der englische Hof zur Verherrlichung des Königlichen Hauses die Kunst gepflegt. Es wurden freilich fremde Meister herangezogen, denn eine bodenständige Malerei war nicht mehr vorhanden, und es gelang, neben tüchtigen Malern ein paar hervorragende Künstler nach England zu ziehen: Holbein unter Heinrich VIII., Anton van Dyck durch Carl I. Eine eigene englische Schule erwuchs aber erst nach Cromwells Revolution und auch dann nur langsam und zunächst in engem Anschluß an die Schule, die sich um A. van Dyck in



Daniel Chodowiecki: Dr. Marcus Levin

London gebildet hatte. Der erste echt englische Maler Hogarth repräsentiert in seiner kernigen Auffassung, in seinem satyrischen Humor die erste große Zeit des parlamentarischen Regimes in England mit seinem kräftigen Bürgertum, das sich äußerlich auch in den Porträts des Malers durch eine gewisse Derbheit und Eckigkeit sowie durch ein starkes Selbstbewußtsein ausspricht. An seinen Genrebildern, voll von drastischem Humor, hat sich vielleicht John Wilkie gebildet, von dem das Museum in jüngster Zeit ein humorvolles, feinfarbiges Bild: „Der blinde Geiger" erhielt. — Reichtum, Bildung und Weltkenntnis haben die Engländer sehr rasch im Kunstgeschmack und selbst in ihrem Äußern umgestaltet. Das zeigen uns die Bildnisse zweier Maler, die nur ein Menschenalter jünger als Hogarth waren: Thomas Gainsborough und Sir Joshua Reynolds. Von ersterem besitzt die Galerie das tüchtige Bildnis eines biederen Landsquires, John Wilkinson, in einer Landschaft (vgl. Abb. S. 365), von letzterem sein farbig fein gestimmtes Selbstbildnis in halber Figur und das pathetische Porträt von Mrs. Boone mit ihrer Tochter (vgl. Abbild. S. 366). Beide Künstler führen uns die englische Gesellschaft

Nr. 1680

Nr. 1638

Nr. 1637

der „upper ten thousend" in ihrer rassigen Schönheit und distinguierten Erscheinung mit einschmeichelnder, doch frischer und überzeugender Weise vor, indem sie ihren Bildnissen durch die helle reiche Färbung und die freie Behandlung zugleich einen hohen malerischen und dekorativen Reiz verleihen. Reynolds, der begeisterte Schwärmer und leidenschaftliche Sammler alter Kunst, hat sich durch eklektisches Studium und Anschluß an die klassische Kunst der alten Meister gebildet, ohne jedoch seine Eigenart zu verleugnen. Gainsborough, selbstständiger und in dem duftigen Ton seiner hellen Farben wie in dem lockeren pikanten Vortrag Meister, verstand es im besonderen, weibliche Grazie und vornehme Erscheinung darzustellen. In Hoppner und Romney hatten diese Künstler tüchtige Nachfolger. Hoppners schöne Frauen-Bilder zeichnen sich durch die lichte Erscheinung aus; und durch die pikante Anbringung einiger heller Farben neben den schwarzen Tönen verleiht er seinen Modellen einen besonderen Reiz. Romney erreicht Ähnliches durch eine stilvolle, große Zeichnung, wie sie *Nr. 1671 A* das Brustbild der Miss Sarah Mariott bekundet (vgl. Abb. S. 367) und gelegentlich durch feine tonige Wirkung; dieses *Nr. 1671* gilt besonders für das hiesige Porträt des Edmund Poulter in braunem Kostüm.

Selbständig und eigenartig steht diesen Künstlern der jüngere Maler Sir Henry Raeburn, ein Schotte, gegenüber, ausschließlich Porträtist, der schlicht und durchaus sachlich, ohne den bestechenden Farbenreiz, ohne den warmen Ton und den geistreichen Vortrag seiner englischen Kollegen, aber gesund und treffend in seiner Auffassung ist und dazu frei und breit in der Behandlung seiner kühlen Farben; daher wird er mit Recht gelegentlich als der Frans Hals der englischen Schule bezeichnet. Andererseits steht er auch den modernen Porträtmalern schon nahe. Ein gutes Beispiel seiner Kunst bietet das stattliche Porträt *Nr. 1670* von Sir James Montgomery, der hier in seiner Amtstracht als

Lord Chief Baron of Exchequer (Finanzminister) dargestellt ist.

In eigentümlichem Gegensatz zu allen diesen Künstlern steht ein Maler, der am Königlichen Hofe besonders beliebt war, John Zoffany. Von Geburt Deutscher und in Italien zum Künstler ausgebildet, hat er diese fremde Herkunft nie ganz verleugnet; schon das kleine Format seiner Porträts, die genrehafte



Thomas Gainsborough: John Wilkinson

Inszenierung wie seine oftmals nüchterne Auffassung und sorgfältige und glatte Ausführung beweisen dies. Ein charakteristisches, gutes Bild der Art stellt ein ältliches Ehepaar in einer Landschaft dar, während das ähnlich angeordnete Porträt des Dr. T. Hanson of Canterbury intime Empfindung und behagliche Stimmung atmet und dazu eine ungewöhnlich breite Be- *Nr. 1660* *Nr. 1660A*

handlung und tonige Farbenwirkung zeigt (vgl. Abbild. S. 369). Die Landschaft, die in ihrem zarten grauen Ton und dem starken Licht schon fast an Corot erinnert, soll in diesem Bilde von Richard Wilson gemalt sein. Nach der Lichtwirkung ist dies sehr wohl möglich, da Wilson — wie die beiden Landschaften in der Galerie, namentlich die große Flußebene, ein vorzügliches Werk des Künstlers, deutlich zeigen — in erster Linie der Wirkung des Lichtes angestrebt hat. Dabei geht er je-

Nr, 1646A
Nr. 1646



Sir Joshua Reynolds: Mrs. Boone mit ihrer Tochter

doch, wie alle englischen Landschafter des 18. Jahrhunderts, auch Gainsborough, weniger auf das intime Studium der Natur zurück, als auf klassische Vorbilder; er sieht die Natur durch die Brille eines Claude Lorrain und Aelbert Cuijp. Zu freier eigenartiger Anschauung kommt die englische Landschaftsmalerei erst im Anfange des 19. Jahrhunderts, wo durch die großen Koloristen, durch Turner, Bonington und vor allem durch Constable der Grund zu der Entfaltung der Landschaftsmalerei in modernem Sinne gelegt wird.



Romney: Bildnis der Miss Sarah Mariott

Es lohnt sich sehr, mit Wilsons zarten Landschaften die älteren aus Venedig zu vergleichen; die lichten Bilder eines Guardi und Canalettos derbere Schilderungen, im Saal 47 (s. S. 339). Danach soll jenseits vom kleinen Treppenhaus (s. S. 180 ff.) das Studium der italienischen Schulen fortgesetzt und beendet werden.

Italienische Malerei

Saal 51

Die italienischen Malerschulen des 17. und 18. Jahrhunderts sind in unserer Galerie nicht sehr zahlreich vertreten, doch ist die Auswahl von einer seltenen Erlesenheit. Um die Eigenart

dieser späten Nachblüte der italienischen Kunst zu verstehen, muß man bedenken, daß es sich in steigendem Maße um eine dekorative oder gar eine bloße Dekorationskunst handelt. In den heiligen Darstellungen überwiegen die theatralische Wirkung und der dramatische Schwung die wirklich tiefere, religiöse Empfindung, genau wie in den überreichen, schmuckbeladenen Barock-Kirchen, für deren prunkvolle Altäre sie bestimmt waren. Auch die profanen Darstellungen und vielfach die Porträts haben jenes echt barocke Pathos, welches am besten in den Prachträumen der damaligen Paläste wirkt und uns dort mehr als hier über den Mangel innerer Vertiefung und künstlerischer Naivität hinwegsehen läßt.

Man unterscheidet in der Malerei des 17. Jahrhunderts eine Reihe führender Schulen, die mit den Zentren der voraufgehenden Zeitperiode kaum noch Verbindung haben. Den größten Ruf genießt seit altersher die Schule von Bologna, die in naher Wechselbeziehung zur römischen steht — gehörte doch Bologna damals zum Kirchenstaat —; durch originellen Naturalismus und dekorativen Schwung zeichnet sich die Neapeler Schule aus, Toskana und die Lombardei treten in die zweite Linie zurück, ebenso das im 16. Jahrhundert so blühende Gebiet Venedigs, das erst im 18. Jahrhundert wieder einige ganz bedeutende Meister sein eigen nennt (s. S. 336 ff.).

In Florenz und Rom, den großen Kunststätten Mittelitaliens aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, folgt auf die großen klassischen Meister eine Periode der Erschöpfung und manieristischen Nachahmung, die fast den ganzen Rest des 16. Jahrhunderts einnimmt. Es war eine Tat der Erneuerung, als dann um 1600 die Carracci ihren in Norditalien ausgebildeten sogenannten „eklektischen" Stil von Bologna nach Rom übertrugen und hier die Grundlagen für eine neue Kunstepoche schufen, die freilich der früheren keineswegs ebenbürtig war. Von den drei Carraccis sind bei uns Agostino, der besonders als Kupfer-



Johann Zoffany: Bildnis des Dr. T. Hanson aus Canterbury

stecher wichtiges geleistet, und der begabteste von ihnen, Annibale, vertreten. Durch den ersteren hat die Carracci-Schule hauptsächlich die venezianischen Einflüsse empfangen, während der letztere besonders an Correggio anknüpft, dessen malerischer Farben- und Formbehandlung er öfters, wie in unserer kleinen bezeichneten „Kreuzigung“, ganz nahe kommt. *Nr. 364* Als er von Bologna nach Rom übergesiedelt war, nahm er zu den venezianischen Einflüssen solche von seiten Michelangelos und Raffaels in sich auf und entwickelte als dekorativer Freskenmaler und als Schöpfer einflußreicher Altargemälde den reichen, pathetischen und monumentalen Stil des römischen Barock. Wir besitzen aus dieser Zeit eine vorzügliche „Bergige Landschaft“, *Nr. 372* die das Pathos des Künstlers mit echtem Naturgefühl durchtränkt zeigt und welche jenen Typus der heroischen römischen Land-

schaft vorbereitet, dessen Hauptvertreter Poussin und Claude Lorrain werden sollten.

Agostino ist gewöhnlich als Maler minder bedeutend, doch sein Porträt der „Johanna Parolini-Guicciardini" von 1598 in Berlin hat ungewöhnliche, sehr gute Qualitäten im Zeichnerischen wie im Malerischen. *Nr. 372A*

Die Carracci hatten in Bologna und in Rom eine stattliche Zahl begabter Schüler um sich; unter ihnen sind Guido Reni und Domenico Zampieri, genannt il Domenichino, die bedeutendsten. Reni, der in seiner Zeit sehr hoch gewertet wurde, setzte das Erbe Annibales, zu dem er persönlich in gespanntem Verhältnis stand, zumal in der momumentalen Figurenmalerei fort. Vielleicht sind seine besten Leistungen jene der Frühzeit, die ihn noch in voller Frische und ohne die starke, aufdringliche Manier der späteren „silbrigen" Periode zeigen. Wir besitzen aus seiner ersten Zeit ein imposantes Altarbild: die Einsiedler Antonius und Paulus in der Wüste, das durch die vornehm gedämpften Farben und die machtvolle Konzeption die Mehrzahl seiner andern Werke überragt. Die „Mater dolorosa" vertritt jene Gruppe Guido Renischer Bilder, die einen affektvollen Ausdruck erstreben; aber sie erscheinen uns Heutigen fast immer unwahr, weil übertrieben, oder sentimental. Und gleiches gilt auch von den Arbeiten Carlo Dolcis, der in Berlin durch eine farbenschöne Darstellung Johannis des Evangelisten vertreten ist. In seinen Bildern strebt er nach starkem Ausdruck, erreicht aber in fast allen einen uns heute übertrieben, ja unwahr anmutenden Affekt. *Nr. 373* *Nr. 363* *Nr. 423*

Einfachere Wirkungen strebt Domenichino an, der Reni im Fresko überlegen war, ihn aber im Tafelbild erreicht, und ebenso wie jener sich allgemeiner Schätzung erfreut. Das „Bildnis des Baumeisters Scamozzi" zeigt seine Kunst sehr vorteilhaft, während zwei Darstellungen des hl. Hieronymus weder künstlerisch noch inhaltlich Bedeutung haben. *Nr. 375* *Nr. 362* *Nr. 376*

Neben Reni und Domenichino steht Francesco Albani, der kleinen meist mythologischen Bildern seinen Ruhm verdankt. Er war wie jene in Rom und Bologna tätig und ward mit ihnen unter den Carracci-Schülern am höchsten eingeschätzt. Eine verkleinerte Wiederholung des berühmten Altarbildes der Servi in Bologna, „Christus erscheint Maria Magdalena", hat die verschmolzene,



Nr. 1618

Annibale Carracci: Christus am Kreuz

und charakteristische Technik, das lebhafte, nicht immer harmonische Kolorit Albanis, in dem das starke Blau des Himmels besonders auffällig ist.

Gleichsam als Gegengewicht gegen die einseitig-akademische Richtung der Carracci erscheint die realistische Kunst des Lombarden Michelangelo Amerighi, genannt Caravaggio. Dieser eigenartige Meister, der durch die Kraft seines Helldunkels und die Bevorzugung des Genrehaften und Alltäglichen an die nordische Malerei gemahnt, ist in unserer Galerie besonders vortrefflich vertreten. In dem großen Gemälde des sitzenden „hl. Matthäus" hat er die gewöhnlichen Bewegungen und *Nr. 365*

Typen des Lebens rücksichtslos auf religiöse Themen übertragen, und die unleugbare Profanierung des religiös Bedeutungsvollen durch solch vulgäre Haltungen wie das Sitzen mit übereinander geschlagenen Beinen erscheint uns heute noch so verletzend wie den Italienern jener Zeit, die streng auf die Form bedacht, die Aufstellung des Bildes in der dafür bestimmten Kirche (S. Luigi de' Francesi in Rom) verhinderten. In diesem Altarbilde überwiegen noch die Einflüsse Venedigs, dann aber wählt er statt einer mehr malerischen Wirkung stark plastische Effekte und betont alle Kontraste, ja stellt oftmals die größte Helligkeit und Dunkelheit ganz nahe zusammen, sodaß jenes sogenannte „Kellerlicht" entsteht, das dann vom Spanier Ribera und italienischen Nachahmern Caravaggios noch weiter ausgebildet und vielfach stark übertrieben worden ist. Beispiele solchen Stils sind zwei *Nr. 353* Allegorien und — weniger deutlich — das späte Altarbild der „Grablegung Christi", das wiederum den Gegenstand mit Realismus schildert, aber auch mit jener großartigen Wucht der Bewegungen und der Komposition, in der keiner der damaligen Akademiker den Künstler erreicht hat.

Auch Caravaggios profane Bilder in Berlin gehören seiner späteren Epoche an, so der in kräftigem Helldunkel gemalte, *Nr. 369* frisch und natürlich aufgefaßte „Amor als Sieger", der von den gleichzeitigen Amor-Darstellungen vorteilhaft absticht, dazu die *Nr. 381* sonderbare, aber kraftvoll komponierte Allegorie der „Himmlischen und irdischen Liebe" und zwei Porträts, von denen das *Nr. 354* männliche durch die Lebhaftigkeit des Ausdruckes ausgezeichnet, *Nr. 356* das weibliche durch das römische Kostüm interessant ist, das der Künstler mit nordischer Treue und Genauigkeit geschildert hat.

Caravaggio führte ein unruhiges und wenig seßhaftes Leben, war häufig in Händel und Zweikämpfe verwickelt und mußte deshalb mehrfach sein Heil in der Flucht suchen. Er ist schon in jungen Jahren gestorben. Seine Kunst ist gleich von ihren Anfängen an vielumstritten gewesen. Zumeist war er in Rom



Caravaggio: Der hl. Matthäus

und Neapel tätig, und hier gehörten seiner Nachfolge eine Reihe italienischer und nordischer Meister an, von denen die Galerie einige zeigt. Die Vorzüge dieser Schule bestehen in frischer, kräftiger Farbengebung, natürlicher Auffassung, ungekünstelter Komposition und in einer ausgesprochenen Bevorzugung des Stillebens in Trachten, Waffen sowie Blumen, Früchten usw. Ein gutes Beispiel ist das lebenswahre Bild P. P. Bonzis, das *Nr. 366*

einen jungen Burschen mit einem Kürbis zeigt; sehr hübsch sind hier die Farben zueinander abgestimmt. Von Bonzi ist Michelangelo Cerquozzi abhängig, der wie er zur römischen Schule gehört, aber zugleich mit nordischen Meistern wie Pieter van Laer zusammenhängt; er hat Genrebilder und Darstellungen aus dem Leben gemalt, so den „Einzug eines Papstes in Rom". *Nr. 443*

Ein Nachfolger Caravaggios war — in freierem Sinne — auch Domenico Feti, der nicht nur vom lombardischen Meister selbst, sondern auch von dessen Vorbildern, den Venezianern, gelernt hat und ebenfalls, nach einer Tätigkeit in Rom und Mantua, in jungen Jahren gestorben ist. Feti beschränkte sich meist auf biblische Historien in kleinen Formaten, die er in anspruchsloser, genrehafter Auffassung malte. Ein vortreffliches Beispiel für seine geistreiche Behandlung von feinem Helldunkel und zarten Farben wie für die eigenartige Pinselführung bildet „Elias in der Wüste". *Nr. 380 B*

Auf die Dauer konnte sich die naturalistische Richtung der Caravaggio-Schule im päpstlichen Rom nicht neben der anspruchsvollen akademischen Art der Carracci-Anhänger halten. Zwar brachte ein Meister wie Giov. Battista Salvi, nach seinem Geburtsorte in Umbrien il Sassoferrato genannt, eine gewisse Natürlichkeit aus seiner Heimat mit, aber sein Talent war zu bescheiden, um mehr zu erreichen als eine sympathische, aber ziemlich schwächliche Nachahmung der älteren umbrischen Schule in den verwaschenen Farben und Formen des Seicento. Unsere Bilder „Beweinung Christi" und die „Heilige Familie" sind schlagende Beweise dafür. An Eleganz und dekorativem Schwunge wird Sassoferrato weit übertroffen durch die Vertreter des reifen römischen Barock, unter denen Carlo Maratta durch edlen Schönheitssinn und eine starke dekorative Begabung ausgezeichnet ist; die Galerie besitzt von ihm das prächtige „Bildnis eines jungen Mannes". Beeinflußt von ihm, doch weit manierierter *Nr. 420* *Nr. 458* *Nr. 426 A*

erscheint Pompeo Batoni aus Lucca, der noch im 18. Jahrhundert in der Art des römischen Hochbarock zu schaffen sucht, aber bereits eine unangenehme Glätte und Weichlichkeit besitzt; sie tritt auch in der „Vermählung Amors mit Psyche" unserer Galerie störend hervor. *Nr. 504*

Die Schule von Neapel war durch Riberas Wirken (s. S. 342) vorteilhaft mit beeinflußt worden; als ihre bekanntesten Vertreter seien der geistreiche Maler, Radierer und Dichter Salvator Rosa und der geniale Improvisator Luca Giordano, gen. Fa



Salvator Rosa: Gebirgslandschaft



Velasquez (?):
Bildnis angeblich des Alessandro del Borro

Nr. 421B

Nr. 441

Presto, genannt. Von Rosa besitzt die Galerie erst neuerdings ein sicheres Werk: eine „Gebirgslandschaft“ (vgl. Abb. S. 375), die für das großartige landschaftliche Empfinden des Meisters charakteristisch ist. Ausgezeichnet ist Luca Giordanos lichtdurchtränktes Gemälde: das „Paris Urteil“, von dem die Petersburger Eremitage eine Wiederholung besitzt. Während in Giordanos geringeren Bildern die Leichtigkeit des Schaffens häufig zu gleichgültigem Manierismus wird, gibt sie den besseren Werken



Alessandro Algardi: Kardinal Landivio Zacchia

einen unvergleichlichen Zauber südlicher Farben- und Formenschönheit und den Anschein eines glücklichen und mythologisch-sorglosen Daseins.

Von den Schulen des italienischen Nordens ist die genuesische nur durch das „Bildnis eines Offiziers“ vertreten, das dem Bernardo Strozzi zugewiesen *Nr. 437* wird; den vielseitigen Lombarden Giov. Battista Crespi lehren sein großes Altargemälde in silbrigem Ton, das „Ge- *Nr. 352* lübde der Franziskaner“ wie auch ein „Schweißtuch der Ve- *Nr. 207A* ronica“ ausgezeichnet kennen. Das feinempfundene Bild der „Heiligen Maria Magdalena“ gehört wahrscheinlich der vene- *Nr. 408* zianischen Schule des 17. Jahrhunderts an. Die andern venezianischen Gemälde wurden bereits im letzten Saal jenseits vom Treppenhaus betrachtet. Wie eine Vorstufe ihrer feinen Landschaftsmalerei erscheinen die Gemälde des Giovanni Paolo Pannini. Lombarde von Geburt, kam er frühzeitig nach Rom und ward der Hauptbegründer der Ruinenlandschaft mit Staffage in Italien, eines Genres, das durch die italienisierenden Nieder-

ländern in Mode gekommen war und von den Italienern dann vielfach geübt ward. Unsere „Ansicht antiker römischer Monumente“ gibt von Panninis unbestreitbarem, aber etwas sterilem Talent einen besonders günstigen Begriff. *Nr. 454A*

Die Abwandlung der malerisch so hochstehenden oberitalienischen Kunst des 18. Jahrhunderts ins Geleckte und Flaue macht des Venezianers Conte Pietro Rotari „Bildnis des päpstlichen Nuntius am Dresdener Hofe J. Accoramboni“ deutlich. So trefflich Zeichnung und Auffassung des Bildes sind, so sehr wird doch der Mangel an malerischem Gefühl bemerkbar, wenn man es unmittelbar mit den Tiepolo, Guardi usw. vergleicht. Dagegen hat ein anderes Porträt noch, das eine vornehm gekleidete Dame mit ihrem Hund darstellt, jene Frische des Lebengefühles, wie sie den besten Venezianern auch gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch eigen war, und wie sie aus den klassischen Komödien Goldonis spricht, Pietro Longhi, wohl der Schöpfer des Bildes, erscheint wie eine Parallele des großen Schriftstellers; beide sind treue Schilderer der bürgerlichen Sitten, mit einer Neigung zum leicht- und harmlos Satirischen und leisem Lächeln über menschliche Torheit. Ein später Ausläufer der bolognesischen Schule, Carlo Cignani, zeigt ebenso ein Abflauen der Charakterisierung wie Batoni in Rom und Rotari in Venedig; das Gemälde „Venus und Anchises“, das nicht zum Besten des Künstlers gehört, ist hierfür ein besonders deutliches Beispiel. Das imposante Hauptstück an der Querwand, das angeblich den „Feldhauptmann Alessandro del Borro“ zeigt, ist bislang keinem bestimmten Meister zugewiesen. Die in großartigem Sinne humoristische Auffassung der dicken Falstaffigur wie auch die malerische Behandlung lassen an Velasquez als Urheber denken; allein äußere und innere Gründe machen den italienischen Ursprung wahrscheinlicher. In der letzten Zeit wurde ein Hauptmeister der römischen Schule, Andrea Sacchi, als Autor namhaft gemacht (vgl. Abb. S. 376).

Nr. 500A *Nr. 1659* *Nr. 504* *Nr. 447* *Nr. 413A*



Tacca: Liegender Sklave. Tonmodell

Die italienische Bildnerei des Barock

Saal 51

Zwei mächtige Marmorbüsten flankieren das Porträt; die rechte von Alessandro Algardi stellt den Kardinal Zacchia dar (dat. 1626), die linke ist die Büste des Carlo Maratta von seinem Sohne Francesco, die fast genau mit jener zweiten am Grabmal in S. Maria degli Angeli zu Rom übereinstimmt. Sie ist derber in der Wirkung und spitzer in den Formen als ihr Gegenstück, das den malerischen Reiz einer sehr feinen Stoffbehandlung hat; beide besitzen den großartigen dekorativen Wurf des römischen Barock. In der Saalmitte sind in der Vitrine eine Anzahl kleinerer Bildwerke des späten 16. und 17. Jahrhunderts vereinigt. Bei den älteren ist fast überall der Einfluß Michelangelos auf Formensprache und Bewegungsmotive erkennbar. Aber was als der Ausdruck seiner gewaltigen Persönlichkeit wie etwas Selbstverständliches erscheint, wird in

Nr. 271 E

Nr. 273

den Werken seiner Nachahmer und Schüler meist zu leerer Phrase. Das gilt selbst für einzelne Arbeiten Jacopo Sansovinos wie die kleine Heilige Familie, wenn wirklich die komplizierte Gruppe von Aktfiguren so zu deuten ist. Mehr Michelangeleske Großartigkeit enthält das Tonmodell eines Apostels, der in Bronze gegossen im Chor von S. Marco als Werk desselben Meisters gilt (beide Stücke Saal 41, Vitrine, die größeren Reliefs Saal 45). Und gleiches ist von der leider nicht gut erhaltenen Madonna des Francesco Bandini zu sagen, von dem eine ganz ähnliche Figur im Victoria- und Albert-Museum zu London steht, und endlich von dem „Liegenden Sklaven" Taccas, der Michelangelos Einfluß noch im 17. Jahrhundert verrät (vgl. Abbild. S. 379).

Nr. 232B *Nr. 212A* *Nr. 264G*

Sansovino war in der Lagunenstadt längst heimisch, und Michelangelo zum letzten Male — diesmal bleibend — nach Rom übergesiedelt, als im Florenz der Spätrenaissance ein niederländischer Bildhauer Gian Bologna, eigentlich Jean de Boulogne (s. S. 252 u. 255), als Führender zu Worte kam. Er brachte aus seiner Heimat, dem Land der phantastischen Gotik und des malerischen Barock, den Sinn für wirkungsvolle Dekoration, für interessanten Umriß mit. Er hat das Prinzip des Kontraposts, d. h. jener komplizierten, kontrastreichen Bewegung in Rumpf und Gliedern, die Michelangelo in die Bildnerei eingeführt hatte, nicht in der gedrängten Geschlossenheit, die jener liebte, zum Ausdruck gebracht, vielmehr so aufgelockert, daß aus der Verbildlichung gefesselter Stärke das Symbol freier Kraftentfaltung geworden ist. Die Herkulesgestalten auf dem Tisch (Saal 47), besonders der kühn dastehende, zeigen das noch deutlicher als die kleinen Modelle in der Vitrine des Barocksaals: die allegorische Gruppe „Tugend und Laster" und der zierlich-dekorative Aufbau „Neptun und Nereide". Sehr bedeutend ist auch das Hochrelief „Christus am Marterpfahl" (Kab. 35) und die Bronze-Arbeiten (Kab. 33 u. 36).

Nr. 264E *Nr. 264B* *Nr. 638J* *Nr. 264F*

Es war kein Zufall, daß ein Vlame die bildnerischen Aufgaben, die Michelangelo hinterlassen, selbständiger gelöst hat, als die Italiener jener Generation. So reich die plastische Betätigung in jenen Jahren ist, die schöpferische Kraft scheint hier beinahe erschöpft. Erst im 17. Jahrhundert wurden der Bildnerei durch Bernini neue Probleme zuentdeckt. — Freilich viel mehr als bei der Hochrenaissance haben die einzelnen Künste im Barock ihr Eigenleben aufgegeben zugunsten einer malerischen Gesamtwirkung, und das einzelne Bild, mehr noch die einzelne Barock-Skulptur kann — aus ihrem dekorativen Zusammenhang gerissen — nur sehr bedingt gewürdigt werden. Am ehesten gelingt es bei Bildnisbüsten, wie etwa denen der Algardi und Maratta, oder vor plastischen Skizzen, die des Künstlers Intention oft viel deutlicher zeigen als das Fragment einer großen Dekoration. — Malerischen Wandschmuck Berninischer Art lernen wir aus seinem Modell für das Chorfenster *Nr. 271C* von S. Peter kennen. Die ovale, goldige Glasscheibe soll hier den Sonnenball vortäuschen, den fliegende Engel tragen, und vier Strahlen stechen in die weiche Wolkenmasse, die ganz



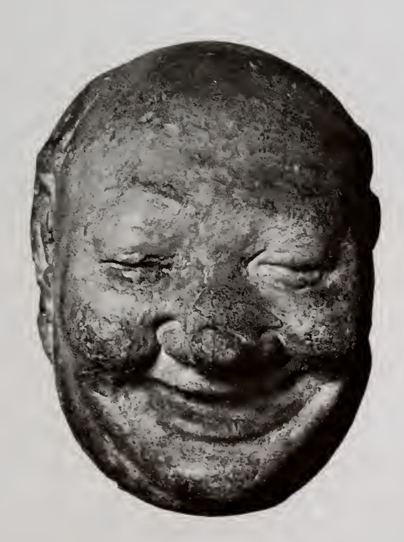
Susini:
Kardinal Francesco Medici

mit Cherubim gefüllt ist, hinein. Das Überirdische wird ja im Barock mit einer fast banalen Anschaulichkeit gegeben. Das *Nr. 271A* Brunnen-Modell: zwei derbe Tritonen mit einem Fisch (beide Stücke in der Vitrine Saal 51) ist von jener kraftvollen Schönheit, die nur aus souveränem Können entsteht. Hier hat Bernini zwei Körper zu einer so eng geschlossenen Gruppe zusammenkomponiert, wie sie nur Michelangelo für die Gruppierung einer Figur versucht hat; doch wie bei Gian Bologna fehlt auch bei Bernini das Gewaltsame, die Formen sind runder, die Ubergänge weich geworden. Dazu kommt eine Charakteristik des Stofflichen, die über alles bisher Gesehene hinausgeht; man betrachte nur die Körperbildung dieser Tritonen. Dies gilt auch für Susinis *Nr. 271B* Ton-Modell zur Statue des Kardinals Francesco Medici; überraschend ist hier die Illusion des feinfältigen Seidengewandes (vgl. Abbild. S. 381). — In flüchtigeren Skizzen fällt solche Wirkung fort, aber es bleibt auch für die einzelne Figur der Eindruck rauschender Fülle, selbst bei kleineren Stücken wie *Nr. 271F* der stehenden Madonna in heller Terrakotta.

Spanische Plastik sahen wir schon in zwei farbigen Werken im Tiepolo-Kabinett (vgl. Abb. S. 340). Hier sei als Beispiel einer raffinierten, höchst malerischen Marmorbehandlung die Statuette des betenden Hieronymus erwähnt. Zum Schluß müssen zwei Bilder nicht eigentlich italienischer Herkunft hier noch Erwähnung finden, die zu den Nachbarsälen der Nieder- *Nr. 405* länder überleiten: Jost Suttermanns (?) feinfarbiges Frauenbildnis, das italienische und vlämische Einflüsse verbindet, und *Nr. 434* ein Historienbild „Esau, der seinem Bruder das Recht der Erstgeburt verkauft“, das früher Honthorst zugeschrieben, in Wahrheit seinem Nachahmer Matthäus Stomer angehört. Der Beiname des holländisches Malers „Gherardo della Notte“ beweist seine nahen Beziehungen zu Italien, und noch mehr hat sich Stomer, der früher oft mit Honthorst verwechselt wurde, der italienischen Art angeschlossen. Wie Honthorst hat auch

er, im Kreis der Caravaggio-Schüler lebend, bei diesen die Szenen mit künstlicher Beleuchtung aufgebracht, und beinahe gleichzeitig hat in den Niederlanden der junge Rembrandt aus dem Motiv wertvolle Anregung erfahren.

Wir betrachten nunmehr die niederländischen und deutschen Malerschulen; aber da auch für sie der Anfang beim vorderen Treppenhause liegt, gilt es jetzt durch die italienischen (oder die niederländischen) Säle dorthin zurückzukehren. Der Weg entspricht auch dem Sinne nach unseren Studien, denn vom 17. und 18. Jahrhundert kehren wir zum Anfang des 15. Jahrhunderts zurück.



Italienisch 16. Jahrhundert: Narrenmaske




H. und J. van Eyck:
Jodocus Vydt und Isabella Vydt, geb. Burluut

Altniederländische Malerei
Der Genter Altar

Kabinett 72

Der vorderste Raum des südlichen Flügels ist wechselnden Ausstellungen – meist sind es neue Erwerbungen – vorbehalten. – Das folgende Zimmer aber gehört dem Meisterwerk der Brüder Hubert und Jan van Eyck, dem Genter Altar. Die Kunstgeschichte hat diese monumentale Schöpfung von jeher als den Beginn der modernen Malerei angesehen, denn wenn auch ihr gedanklicher Inhalt ein mittelalterlicher ist, die Darstellung der Menschen und der sie umgebenden Welt ist durchaus neu. Das Berliner Museum besitzt die Flügel des großen und figuren-

reichen Altars mit Ausnahme der Tafeln mit Adam und Eva. Das große Mittelbild der Rückwand, die Anbetung des Lammes, und die darüber befindliche Tafel des segnenden Gottvaters gehören zur Kopie Michael van Coxies, die Philipp II. von Spanien um 1560 malen ließ. Die Madonna, Johannes der Täufer sowie die schmalen Mittelstücke zwischen der Verkündigung sind Nachbildungen des 19. Jahrhunderts.

Die photographische Wiedergabe an der Fensterwand zeigt die ursprüngliche Anordnung des Ganzen: Bei geschlossenen Flügeln erblickte man unten die beiden Johannes, die nach Farbe und Behandlung als Steinfiguren charakterisiert sind; seitlich knieen die Stifter des Werks, Jodocus Vydt und seine Frau Isabella Burluut; in der oberen Reihe die Verkündigung auf vier Tafeln, aber in zusammenhängender Architektur; in den Lünetten darüber Sibyllen und Propheten. Man darf nicht vergessen, daß die Bilder der linken Wand im Kabinett über denen der rechten angebracht waren; nur dann versteht man die Kompositions-Prinzipien und die Farbenanordnung des ganzen Werks.

Die äußeren Flügel verschlossen den Altar für gewöhnlich, nur selten, an hohen Festtagen, waren sie weit geöffnet und zeigten die ganze Pracht des inneren Schreines. Deshalb sind die Außenseiten zurückhaltender in der Farbe; und wie die Verkündigung nur vorbereitet auf das Wunder der Menschwerdung und Erlösung Christi, die im Schrein festlich dargestellt ist, so wirkt auch die Farbe hier erst als einfacher vorbereitender Akkord. Der untere Teil hat den stärksten Akzent in den prachtvollen, zinnober- und purpurroten Gewändern der Stifter, aus denen stolzer Bürgersinn spricht; in den Tafeln der Verkündigung sind alle Töne gebrochen zugunsten eines stumpfen Grau, das in mannigfachen Schattierungen spielt, und zu dem mit ausgesuchtem Geschmack feine grünliche und rötliche Töne abgestimmt sind. Man spürt aber zugleich, daß die Malerei damals noch in engem Zusammenhang mit den anderen Künsten



H. und J. van Eyck: Singende Engel

stand, nicht bloß mit der Plastik (wie es die beiden Johannes - Statuen beweisen), sondern ebensosehr mit Baukunst und Handwerk. Besonders gilt das von der damals sehr blühenden Goldschmiedekunst: Der Pinsel versucht das Schimmern der Gewänder und Juwelen, das Glitzern von Geschmeiden, das Spiegeln des Glases nachzuahmen. In Zeichnung und malerischer Wiedergabe der Landschaft und der Baulichkeiten endlich zeigt sich eine feine Kenntnis und ein intimes Studium dieser Dinge. — Man darf es sagen: in der Kunst der Gebrüder van Eyck sind schon alle weiteren Entwickelungsmöglichkeiten der nordischen Malerei angedeutet; die späteren Meister haben das künstlerische Können der Zeit im einzelnen verbreitert und vertieft, aber sie haben sich mehr und mehr spezialisiert und keiner hat universell wie die Eycks das Ganze wieder zusammengefaßt.

Wenn man den Altar (wieder an der photographischen Wiedergabe) öffnet, so wird der Eindruck sehr viel reicher als

zuvor: die größte Tafel unten schildert die Anbetung des Lammes in Anlehnung an die Erzählung der Apokalypse (VII 9); links seitlich sind die Streiter Christi und die gerechten Richter (vgl. Abbild. S. 388), zur Rechten die heiligen Eremiten, unter denen der hl. Christophorus hervorragt, (vgl. Abbild. S. 389) dargestellt, in den oberen Teilen endlich ist die himmlische Trias vereinigt: Gottvater, Maria, Johannes, eingerahmt von musizierenden Engeln; zuäußerst aber erscheinen Adam und Eva als die schuldvollen Urheber des menschlichen Elends. Der Gedanke von Christi Erlösungswerk ist klar,



H. und J. van Eyck: Musizierende Engel

aber in reicher, allegorischer Verkleidung zum Ausdruck gebracht. Dabei schreckten die Künstler nicht vor dem unmonumentalen Zusammenschluß verschiedener Formate zurück. Besonders deutlich ist das an den Figuren, welche in drei verschiedenen Größen gegeben wurden. Vielleicht in Rücksicht auf den Standpunkt des Beschauers, da ja die oberen Tafeln ihm ferner gerückt waren; die Aufstellung der Tafeln in Berlin er-



H. und J. van Eyck: Die gerechten Richter und die Streiter Christi

laubt alles aus der Nähe zu prüfen und die subtilen Schönheiten der Ausführung voll zu würdigen.

Eine Inschrift auf dem alten Holzrahmen der unteren Außenflügel des Altares berichtet, daß Hubert, „der größte in der Malerei", das Werk begonnen, und daß Jan es zu Ende geführt hat. Wie sich im einzelnen der Anteil der beiden Brüder verteilt, ist nicht sicher; die Meinungen darüber gehen noch erheblich auseinander. Die neuere Annahme, daß Jan den weitausgrößeren



H. und J. van Eyck: Die heiligen Einsiedler und Pilger

Teil gemalt, und Huberts Beteiligung sich auf die Anbetung des Lammes und die drei Tafeln darüber (Gottvater, Maria und den Täufer) beschränke, ist kaum berechtigt; zum mindesten wird auf Hubert auch der Entwurf dieser gewaltigen Konzeption zurückgehen. Er ist 1426 gestorben, seitdem hat der jüngere Bruder — mit längerer Pause — an dem Altar gearbeitet, der erst im Jahre 1432 vollendet war und in der S. Johann (später S. Bavo) genannten Kirche zur Aufstellung kam.

Die Malerei des 15. Jahrhunderts

Kabinett 70 Im Nachbarraum sind eine Anzahl von andern Bildern Jan van Eycks vereinigt; es sind mehr, als irgend ein anderes Museum von diesem bahnbrechenden Maler besitzt. Historisch *Nr. 525f* höchst bedeutungsvoll erscheint die „Kreuzigung", da sie die Kunst Jans oder Huberts (?) in ihren Anfängen offenbart und den Zusammenhang mit den Miniaturisten wie kaum ein zweites Bild deutlich macht. Zudem ist es eine der ausdrucksvollsten, tiefsten Kompositionen der früh-niederländischen Malerei.

Zu Jans vorzüglichsten Leistungen im Porträtfache, das er *Nr. 525a* virtuos beherrschte, gehört das Bildnis: der „Mann mit den Nelken"; es ist von miniaturartiger Genauigkeit in der Zeichnung und von jener eigentümlichen Gespanntheit der Haltung, die die Befangenheit des Modells verrät. Feiner in dieser Hinsicht wie *Nr. 523a* auch im Koloristischen ist die kleinere Tafel des Giovanni Arnolfini; sein schmales italienisches Gesicht und die nervösen aristokratischen Hände sind aus dem berühmten Doppelbildnis (der Bankherr mit seiner Gattin) in der Londoner Galerie ja *Nr. 525d* wohlbekannt. Ähnliche Vorzüge besitzt auch der „Burgundische *Nr. 528 u. 528A* Kammerherr"; hingegen weisen die beiden „Christusköpfe", Werkstattbilder, eine mehr ideale Gestaltung auf; sie schließen sich an einen byzantinischen Cameo im Schatz der Peterskirche in Rom an, der während des Mittelalters als „vera ikon" galt. Die *Nr. 525c* „Madonna in der Kirche" wirkt in ihrer zarten Farbigkeit und feinen Technik wie ein Juwel; neben der poetisch-intimen Lichtstimmung überrascht hier das unrichtige Verhältnis der Figur *Nr. 523b* zum Raum. — Schwächer erscheint die „Madonna mit dem Karthäuser" (vgl. Abbild. S. 395), vermutlich gehört sie Petrus Cristus, dem unselbständigen Schüler Jan van Eycks, von dem die Galerie neben mehreren großen Bildern (im Saal 69) *Nr. 532* das hier ausgestellte, besonders reizvolle „Frauenporträt" besitzt.

Der Madonnenmaler par excellence unter den frühen Niederländern ist Hans Memling, der am Mittelrhein geboren, also

der Abstammung nach ein Deutscher war. In seinen Werken ist er zart und weich, im Ausdruck wie in der Form, kein Realist, wie Jan van Eyck und keiner von denen, die neue Ausdrucksmittel zu den früheren hinzugewonnen haben. Am besten lernt man ihn in Brügge kennen, wo das Johannes-Hospital eine Anzahl von seinen fein durchgeführten Werken besitzt.



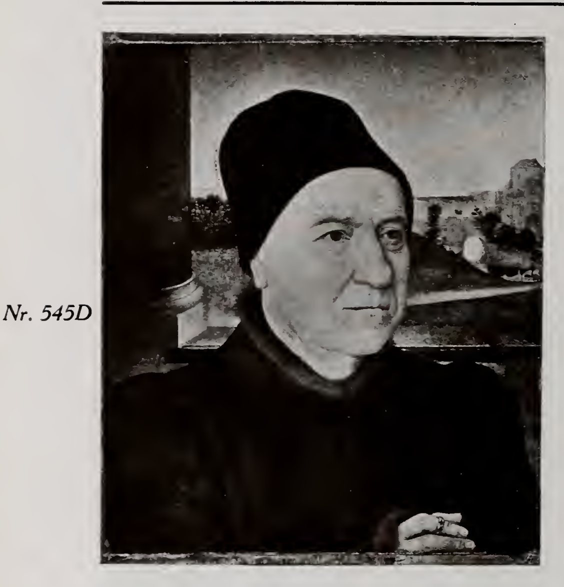
Jan van Eyck: Giovanni Arnolfini

In seinen Madonnen-Bildern herrscht meistens eine kontemplative lyrische Stimmung, die ihnen einen eigenen Reiz verleiht; ebenso sind seine Landschaften auf einen weichen, idyllischen Ton gestimmt. Von den beiden Madonnen aus altem Besitz in unserer Galerie wirkt die in halber Figur in hellen, sonnigen Farben besonders anziehend; das größere Bild ist durch eine reichere Komposition und reiche landschaftliche Formen ausgezeichnet; und gleiches gilt für die „Madonna mit einem Engel" der Sammlung Thiem (Saal 53). Auch Memlings Bildnissen ist eine schlichte und liebenswürdige Auffassung wie sorgfältige Modellierung bis ins kleinste eigen.

Nr. 528B u. 529

Nr. 529C

Nr. 529D



Hans Memling: Männerbildnis

Nr. 545D

Ganz anders Rogier van der Weyden, dessen Altargemälde in den benachbarten Sälen untergebracht sind, während er hier durch ein sehr anziehendes „Frauenporträt“ vertreten ist (vgl. Abbild. S. 396). Mit wenig Modellierung in dem hellen Gesicht und ausdrucksvoll durch die temperamentvolle Linienführung, ist es für Rogiers strengen und monumentalen Stil sehr charakteristisch.

Auf Rogier scheint ein älterer, sehr eigenartiger Künstler bestimmend eingewirkt zu haben, der neuerdings erst bekannt gewordene sog. Meister von Flémalle, der jetzt mit Robert Campin identifiziert wird. Von den zwei stattlichen Männerporträts von seiner Hand in unserer Galerie ist das hellere nicht nur seiner besseren Qualität wegen hervorzuheben, auch der hier Dargestellte macht das Bild besonders interessant. Denn höchstwahrscheinlich ist es der Florentiner Bankier Niccolò Strozzi, derselbe, den die Marmorbüste Mino da Fiesoles wiedergibt (Kab. 40, s. S. 263). Selten findet sich eine so günstige Gelegenheit, an zwei Originalen die große Verschiedenheit der Auffassung zu studieren, die damals zwischen niederländischer

Nr. 537
Nr. 537A

und italienischer Kunst bestand, obwohl sie hier wie dort ganz realistisch war.

Von anderer Seite zeigt sich der Meister von Flémalle in dem tiefempfundenen Bild der „Kreuzigung Christi" (vgl. Abb. S. 400). Leuchtende Farbigkeit zeichnet hier die Gewänder aus, während der landschaftliche Hintergrund schon auffallend reich und malerisch behandelt ist. — Campins Schüler Jacques Daret ist kürzlich als der Maler der „Anbetung der Könige" (vgl. Abbild. S. 395) und der „Heimsuchung" nachgewiesen, die er als Teile eines größeren Altars 1434 vollendet hat (Mittelstück in amerikanischem Privatbesitz zu Paris). Die Farben sind hier trockener, einförmiger und die Typen häßlicher als die vom Meister von Flémalle, aber der Meister ist koloristisch und landschaftlich gleichfalls gut begabt. Eine kleine Kreuzigung mit dem Stifter zur Seite stimmt fast treu überein mit einer mehrfach wiederholten Komposition Rogiers, aber der anscheinend ältere Meister zeigt sich in der intimen Wiedergabe der hellen Landschaft Rogier entschieden überlegen und näher verwandt mit dem Meister von Flémalle.



Jan van Eyck: Der Mann mit den Nelken

Nr. 538A

Nr. 527

Nr. 543

Nr. 526 A

Dieser besitzt in seiner Kunst schon gewisse romanische Züge, die ihn der burgundisch-französischen Malerei verwandt erscheinen lassen. Das gleiche gilt von dem in Valenciennes tätigen Simon Marmion, dessen zwei Bilder aus dem Kloster S. Omer die Legende des hl. Bertin schildern (1459), vorausgesetzt, daß ihm diese Tafeln mit Recht zugeschrieben sind. (Neuerdings wird Jean Hennequart, ein burgundischer Hofmaler, als Autor genannt, vgl. Abbild. S. 399). Die im Ton eigenartigen, miniaturhaft fein durchgeführten Bildchen bieten besonders im einzelnen viel des Feinen; man beachte die perspektivischen Durchblicke, in denen Marmion ein Meister ist, und das intime Studium des Lichts. Die reife Kunst des Hauptmeisters der französischen Malerei im 15. Jahrhundert, Jean Fouquet, tritt uns entgegen in einem „Stifterporträt“, das den Mäcen des Meisters, Estienne Chevalier, mit dem hl. Stephan darstellt (vgl. Abbild. S. 397). Die dekorative Wirkung dieses Bildes wie das warme Kolorit weisen auf Einwirkungen der italienischen Kunst hin, die Fouquet um 1445 am päpstlichen Hofe kennen gelernt hat.

Nr. 1645
Nr. 1645A
Nr. 1617

Während die flandrische Malerei ihre erste Blüte unter der Herrschaft der prunkliebenden Herzöge von Burgund entfaltet und deshalb im Charakter etwas ausgesprochen Höfisches hat, eignet der benachbarten Kunst der Holländer von vornherein ein mehr volkstümlicher schlichter Ernst; die Typen sind wesentlich vulgärer, die Kompositionen einfacher, kunstloser, die Auffassung ist verständlicher, oftmals vertiefter und wahrer. Vor allem besitzt aber die holländische Kunst ein anderes Kolorit: sie fügt nicht wie die Vlamen lebhafte Lokaltöne aneinander, sondern ihre Farben sind stets in hohem Maße durch einen feinen Luftton abgestimmt, sie erscheinen wärmer und geschmackvoller als die mitunter harten Zusammenstellungen der Vlamen. Schon in den Tafeln des Dirk Bouts aus Haarlem finden sich solche Züge, obwohl er seine erste Ausbildung in Löwen empfangen hat und daher auch der flandrischen Schule zugezählt werden

kann. Aber im Gegensatz zu jener ist ihm ein warm-leuchtendes Kolorit und ein vertieftes Studium der Atmosphäre eigen. Die Landschaft „Elias in der Wüste“ besitzt eine wundervolle Abendstimmung; und ebenso vortrefflich ist in der „Feier des Passahfestes“ das Licht des Binnenraumes charakterisiert. Die Haltungen der Figuren erscheinen steif und ungelenk im Vergleich zu den Eyck und Rogier, doch sind alle Bewegungen von großer Ausdruckskraft. Diese Tafeln bildeten mit zwei anderen in München die Innenflügel eines dreiteiligen Abendmahlaltars, dessen Mittelbild sich noch in der Löwener Peterskirche befindet. Zwei andere Gemälde von Dirk Bouts sind in der Thiem-Sammlung (Saal 53).

Nr. 533
Nr. 239

Wohl der bedeutendste rein holländische Meister im 15. Jahrhundert war Aelbert Ouwater, vermutlich ein Schüler Jan



Jacques Daret: Anbetung der Könige



Rogier van der Weyden: Frauenbildnis

v. Eycks; er ist hier mit seinem einzigen authentischen Bild, der „Auferweckung des Lazarus", vertreten (Abb. S. 401). Ouwater war durch seine trefflichen Landschaften berühmt und hat vermutlich, wie Dirk Bouts, die Blüte der holländischen Kunst mit vorbereitet; indes sind solche Werke von ihm nicht bekannt. Dagegen zeigt unser Bild, welches nach van Manders Beschreibung erkannt wurde, daß dem Meister eine besonders feine Auffassung des Lichtes im durchsonnten Binnenraum zu Gebote stand; und mit welch schlichter Kunst hat er die perspektivische Anlage zu beherrschen gewußt! Einen Akt wie den des Lazarus hätten damals wenige so richtig, keiner so ausdrucksvoll zeichnen können; die feine Differenzierung im Ausdruck der zuschauenden Personen ist den Feinheiten der malerischen Abtönung ganz ebenbürtig. Ein kleiner „Johannes der Täufer" lehrt Ouwaters bedeutenden Schüler, Geertgen tot Sint Jans, kennen (vgl. Abbild. S. 405); bei ihm weist schon die malerisch breite Behandlung der Landschaft und der Verzicht auf stärkere Lokalfarben auf die spätere, klassische Epoche holländischer Kunst

Nr. 532A

Nr. 1631



Jean Fouquet: Estienne Chevalier mit dem hl. Stephan

hin. Auch ist in diesem Bildchen von allem Pathos abgesehen, der Ausdruck ist beinahe ungefällig, aber bei einer vollkommenen Schlichtheit ungemein vertieft und der Zusammenklang der Farben in der Landschaft mit der Figur von feinstem Geschmack.

Im Nachbarraum begegnet uns zunächst neben dem jüngst erworbenen kleinen Bild „Zwei weibliche Heilige“ von Rogier van der Weyden sein Hauptwerk: der sogenannte „Bladelin-Altar“ (vgl. Abbild. S. 403), eine Arbeit seiner mittleren Zeit

Kabinett 68

Nr. 535

(bald nach 1450). Die Szene der Geburt Christi erhält hier eine allegorische Bedeutung durch die Bilder der Flügel; die frohe Botschaft dringt nach West und Ost: die tiburtinische Sybille erscheint dem Kaiser Augustus (links) und die hl. drei Könige verehren den Stern. Die Malweise hat etwas Trockenes und entbehrt jenes warmen Schmelzes der Töne, der bei den Eycks vorherrscht; die Komposition ist von monumentaler Einfachheit, die Zeichnung sicher beherrscht; und in der Führung des Konturs macht sich eine gewisse aristokratische Nervosität geltend. Beachtenswert ist auch die feingezeichnete Vedute einer Stadt, sie gibt das damalige Middelburg, die Gründung Peeter Bladelins, wieder mit schönen Straßenbildern und der reichen Gliederung der Häuser.

Nr. 529A Rogiers Bedeutung begreift man erst vollkommen, wenn man das Hauptbild des Triptychons mit der „Geburt Christi" vergleicht, die Petrus Cristus auf einem der beiden daneben aufgehängten schmalen Altarflügel gemalt hat. Bei diesem weniger begabten Eyckschüler oder Eycknachahmer ist alles gewöhnlicher, die Malweise glatter, die Typen unbedeutender, die

Nr. 529B Komposition ohne Eigenart. Das große „Jüngste Gericht" ist uns jedoch als freie Nachbildung einer Eyckschen Komposition (in Petersburg) von Interesse, die der Nachahmer hier in steifer, unerfreulicher Weise wiedergegeben hat.

Saal 69

Nr. 534B Die anderen Werke Rogiers befinden sich an der Längswand des benachbarten Saals. Der „Johannesaltar", ein Hauptwerk seiner früheren Zeit, ist wegen der Anordnung der drei Szenen (Geburt Johannis, Taufe Christi und Enthauptung des Täufers) in architektonischer Fassung interessant. Die portalartigen Rahmungen mit trefflichen kleinen Gruppen erweisen durch die sorgfältige Durchbildung die noch immer enge Fühlung der Malerei mit ihren Schwesterkünsten; kulturgeschichtlich bedeutsam erscheinen auch die Interieurs mit der Geburt und der Enthauptung (kleine Werkstattkopie im Städel-Museum zu Frankfurt).



Simon Marmion: Legende des hl. Bertin



Meister von Flémalle: Christi Kreuzigung

Nr. 534 A Das Gegenstück zum „Johannesaltar“ ist der sogenannte „Reisealtar Karls V.“, der indes, wie die harte und trockene Färbung beweist, nur eine Werkstattkopie nach dem im Dom zu Granada aufbewahrten Originale ist, allerdings eine von sorgfältiger Ausführung und größter Genauigkeit. Auch hier ist die Art der Umrahmung eine ähnliche. In dem beachtenswerten Porträt „Karls des Kühnen“ (*Nr. 545*) hat sich der Künstler auf die vornehme Zusammenstellung von nur drei Farben mit wenig Gold beschränkt: das Karnat hebt sich wirkungsvoll vom schwarzem Rock und blauen Grund. Auch in den späten Bildnissen von Hans Holbein (Kab. 67) kommt dieser Dreiklang häufig vor.

Über diesen Gemälden ist eine alte treffliche Kopie (dat. 1488) „Die Kreuzabnahme“ (*Nr. 534*) aufgehängt. Das Original befindet sich im Escorial in Spanien und gehört zu Rogiers machtvollsten Konzeptionen. Zwei neuerworbene, größere Tafeln mit dem „hl. Jo-

Nr. 529E u. 529F

hannes dem Täufer“ und der „hl. Katharina“ von Petrus Cristus zeigen den Meister von günstiger Seite. Das Kolorit erinnert in seiner Tiefe und Leuchtkraft an die Eycks; auch die Anordnung der Figuren in einer Landschaft mit üppiger, z. T. südlicher Vegetation, ist ähnlich der der beiden großen Brüder auf den Innenflügeln des Genter Altars.



Aelbert van Ouwater: Auferweckung des Lazarus

Einer der eigentümlichsten und bedeutendsten Meister der altniederländischen Kunstgeschichte ist Hugo van der Goes, von dem die Galerie eines der wichtigsten von seinen seltenen Bildern besitzt: die langgestreckte Tafel der „Anbetung der Hirten“. Goes hat dasselbe Thema auch in dem Mittelstück des berühmten Portinari-Altars behandelt, der am Ausgang der 1470 er Jahre entstanden ist, vor der Berliner Tafel, die um 1480 gemalt sein mag. Schon im Jahre 1482 starb der tief veranlagte Künstler in geistiger Umnachtung; seine traurigen äußeren Schick-

Nr. 1622A

sale stehen im schärfsten Kontrast zu seiner hohen Begabung, die ihn jedoch auf ein ganz anderes Gebiet getrieben hat, als seinen Zeitgenossen Rogier. Die Berliner Tafel spricht deutlich dafür, daß ihn nicht das Höfisch-Vornehme anzieht, sondern das Volkstümliche, sowohl in der schlichten Auffassung der Maria und des Joseph, wie in der charakteristischen Darstellung der heraneilenden Hirten. Seine originelle Denkart verrät sich auch schon in der Anordnung: zwei Männer, die Propheten des alten Testaments darstellen, ziehen einen grünen Vorhang zurück, der die heilige Szene verhüllt hat. Man muß da an die geistlichen Volksschauspiele des Mittelalters, die „Mysterien“, erinnern, in denen solche Stoffe oftmals zusammen mit den weissagenden Propheten dargestellt wurden. In seinem farbigen Eindruck offenbart das Bild eine Fülle und Prächtigkeit, die den Vergleich mit den Eycks herausfordert; in seiner feinen Lichtschilderung (man beachte das Durchschimmern des Himmels durch die Vorhänge!) gemahnt es an die holländische Kunst, die ähnlichen Problemen nachgegangen ist. Goes muß bereits im 15. Jahrhundert besondern Ruhm besessen haben, denn manche Komposition von ihm, welche im Original nicht erhalten, ist in guten Kopien auf uns gekommen; so ist die „Anbetung der Könige“, von der die Münchener Pinakothek eine Version von Gerard David besitzt, wahrscheinlich nach einem verlorenen Bild des Goes kopiert. Von David, einem Meister des frühen 16. Jahrhunderts, der in Holland geboren, aber in Flandern ausgebildet und auch ebenda tätig war, stammt die benachbarte große „Kreuzigung Christi“, die durch ihre etwas steife Monumentalität und kühle Farbigkeit, sowie die Verkürzung des Kreuzes Christi vor einer weiten Landschaft, Eindruck macht. Dem ziemlich phlegmatischen Meister liegt hier das Pathetische weniger gut als das Gemütvolle; von dieser anderen Seite lehrt ihn eine „Madonna“ in der Sammlung Thiem (Saal 62) vorteilhaft kennen.

Nr. 546

Nr. 573



Rogier van der Weyden: Bladelin-Altar



Hugo van der Goes: Die Anbetung der Hirten

Die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts

Saal 69

Wie in den übrigen Kunstländern von Europa begann in Flandern und Holland mit dem 16. Jahrhundert ein neuer Stil. Während dieser in Italien durch die großen klassischen Meister heraufgeführt ward, die ihrerseits auf die Antike zurückgingen, lehnte man sich im Norden an diese neue italienische Art an. Es waren nicht immer erfreuliche Werke, die unter solchem Einfluß zustande kamen; denn wenn die früheren Meister eine selbstsichere, originelle und echt nordische Kunst besaßen, krankten die neueren vielfach an den Widersprüchen, die bei einer Vermengung verschiedener nationaler Stile nicht ausbleiben konnten. Diese Gegensätze machten sich erst allmählich geltend, als die Anleihen bei Raffael, Michelangelo und den großen venezianischen Meistern immer häufiger wurden und das niederländische Element, die reinliche nordische Technik und Farbe sich endlich unter einem Wuste äußerlich angelernter fremder Bestandteile verlor.



Geertgen tot Sint Jans: Johannes der Täufer

Quinten Massys (oder Metsys) war es, der die bis dahin ihrem Wesen nach



Quinten Massys: Die thronende Madonna

intime Malerei ins Monumentale ausgestaltet hat und deshalb als Parallelerscheinung zu den italienischen Klassikern aufgefaßt werden kann. Gebürtig aus Löwen, war er meistens in Antwerpen tätig und ist dort im Jahre 1530 betagt gestorben. In seinen beiden Hauptwerken, großen Altären in Form von Triptychen in den Galerien von Antwerpen und Brüssel, zeigt sichs glänzend, welche Fortschritte die Zeichnung der Figuren und die Komposition gemacht haben. Das Steife, Gedrängte der früheren Niederländer ist beinahe verschwunden, und an die Stelle der befangenen Haltungen trat freie Natürlichkeit. *Nr. 561* Die „Thronende Maria“ in unserer Galerie weist eine Sicherheit und Größe der Zeichnung auf, die keiner seiner Vorgänger besaß; der Wurf des Gewandes ist nicht mehr starkbrüchig und linear stilisiert, sondern fein studiert und von großer Weichheit und Lässigkeit. Auch die Farbe hat einen andersartigen Schmelz,



Antonis Mor: Margarethe von Parma

einen ganz neuen Reichtum an zarten Lokaltönen, Nuancen und Schillerfarben. Zudem haben Anordnung und Ausdruck hier etwas Einschmeichelndes, Gefälliges erhalten: im Gegensatz zu älteren, steif dasitzenden Madonnen drückt diese zärtlich ihr Kind an sich und herzt es; und die Schilderung der umgebenden Natur, die Traulichkeit der Motive, wie das Stilleben links auf gotischem Tisch, betonen die zarte, menschliche Auffassung.

Die „Klagende hl. Magdalena" ist nur ein Bruchstück, aber von ganz besonderer Kraft im Ausdruck des Schmerzes, wenn ihr auch die Herbigkeit der älteren Malerei fehlt. — Ein interessantes Bild aus Massys' Nachfolge ist die stehende „hl. Magdalena mit dem Salbgefäß", die ganz auf warme braune Töne gestimmt ist. Auch der von einem Bilde Dürers abhängige „hl. Hieronymus" des Marinus von Roymerswaele stammt aus der Umgebung von Massys; jedoch verrät er schon in un-

Nr. 574C

Nr. 574D

Nr. 574B



Joachim de Patinir: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

günstiger Weise durch seine übertrieben scharfe und manierierte Formensprache das stärkere Eindringen jener oben charakterisierten neuen Tendenzen.

Noch unerfreulicher und manierierter erscheinen die Bilder des Jan Gossaert, gen. Mabuse. Sein frühes Bild „Christus am Ölberg“ (vgl. Abbild. S. 411) ist noch sehr sorgsam in der Technik und interessiert durch die gut gelungene, wenn schon zu scharfe Mondbeleuchtung, doch treten auch hier schon Übertreibungen der Zeichnung und Modellierung störend hervor. Durchaus unangenehm aber wirkt das große mythologische Bild „Neptun und Amphitrite“. Erfreulicher, wenn auch nicht frei von manierierten Einzelheiten, ist die kleine „Madonna“, die in der Nähe des „Ölbergs“ ausgestellt ist.

Nr. 551A

Nr. 648

Nr. 650

Nur in zwei Dingen blieb die niederländische Kunst durchs ganze 16. Jahrhundert hindurch originell: im Porträt und in der Landschaft. Der Hauptmeister der letzteren ist Joachim de Patinir, dessen reiche, in vielen Kulissen aufgebaute Phantasie-Landschaften fast aus der Vogelperspektive gesehen erscheinen, so in dem Bild mit der „Jagd" der Sammlung von Wesendonck und in der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" (vgl. Abbild. S. 408) In Anlehnung an die ältere Antwerpener Schule hat Patinir ein Farbenschema ausgebildet: er gibt den Vordergrund braun, den Mittelgrund grün, die Ferne blau, fast ohne feinere Übergänge zwischen diesen drei Tönen. — Unter den Bildnissen jener Jahre fällt das vornehme eines „bartlosen Mannes" von Mabuse durch vortreffliche Charakteristik auf; ausgezeichnet in der Malweise und von hoher Tonschönheit gibt sich ein neu erworbenes, wuchtig aufgebautes „Frauenporträt" des Joos v. Cleve d. J.

Nr. 608

Nr. 586A

Nr. 633A

Andere Hauptstücke dieser Gattung befinden sich im benachbarten Kabinett, so zwei höchst eindrucksvolle Gemälde des Antonis Mor: das „Doppelbildnis der Utrechter Domherren van Horn und Taets", von ernster, einfacher Haltung in Komposition und Farbe (sein frühestes datiertes Werk, von 1544), und das prachtvolle, reichere „Porträt der Margarethe von Parma", Statthalterin der Niederlande (vgl. Abbild. S. 407). Antonis Mor, der bevorzugteste Porträtmaler diesseits der Alpen, ist in günstiger Weise durch die großen italienischen Meister seiner Zeit beeinflußt, ohne daß er seine Originalität verloren. Er war an den Höfen von Madrid, Lissabon, London und Brüssel tätig. Nach Herkunft wie im Stil hängt er zusammen mit der holländischen Schule, die damals ähnliche Wege wie die flandrische ging.

Kabinett 68

Nr. 585A

Nr. 585B

Der erste Meister, der in Holland an die Italiener anknüpfte, war Lucas van Leyden, von Hause aus mehr Kupferstecher als Maler und gebildet unter dem Einfluß des nüchternen und



Lucas van Leyden: Madonna mit Engeln

in der Farbe trockenen Cornelis Engelbrechtsen, ebenfalls aus Leyden, von dem die Galerie eine „Berufung Matthäi“ und eine „Dornenkrönung Christi“ besitzt. Vor allem aber haben Dürer und die italienischen Stecher bedeutenden Einfluß auf Lucas' Stilentwicklung gehabt. Aus ihren Werken hat er sich eine exakte, aber oftmals kleinliche Zeichnungsweise zu eigen gemacht. Weder in dem hellen, blonden Ton, dem weißlich-flackrigen Licht noch auch im Figurenstil ähnelt er seinem vlämischen Zeitgenossen Quinten Massys: aber in der holländischen Kunst jener Zeit ist seine Stellung eine ähnlich dominierende gewesen. Als religiösen Maler lehrt ihn eine „Madonna mit dem Kinde“ (Abbildung oben) kennen, die, seiner mittleren Zeit angehörig, fast venezianische Farbenschönheit besitzt, und ferner ein „Heiliger Hieronymus“, welcher im Koloristischen auch sehr reizvoll ist. Auf seinem eigensten Gebiet, dem Genre, ist er bei uns durch das frühe Bild „Die Schachpartie“ sehr glücklich vertreten; dessen reiche, lebendige Charakteristik und frische Auffassungsweise erscheint wie eine Vorbereitung der originellen

Nr. 609
Nr. 1212
Nr. 584B
Nr. 584A
Nr. 574A

Entwicklung der holländischen Genremalerei.

Jacob Cornelisz van Amsterdam ist in der künstlerischen Tendenz Lucas van Leyden ähnlich, obgleich er im Figürlichen schwach und schon verzerrter, dann auch trockener in der Farbe ist. In seinem kleinen „Flügelaltar“ verbindet sich liebenswürdige Schilderung mit einer naiven, freilich einförmigen Erfassung kindlicher Typen. *Nr. 607*



Jan Gossaert gen. Mabuse: Christus am Ölberg

Speziell als Maler nimmt Jan van Scorel unter den Holländern eine wichtige Stellung ein. Er steht mit Jan Mabuse in nahem Zusammenhang und hat in seiner Kunst ähnliche Tendenzen wie jener, aber er ist im Kolorit verschmolzener und toniger, auch schlichter in der Auffassung; darin also durchaus ein Holländer. Etwas nüchtern und gleichgültig — auch farbig — zeigt ihn das sehr späte lebensgroße „Porträt des Cornelis Aernts van der Dussen“, Sekretärs von Delft. Viel tüchtiger und sympathischer *Nr. 644*

Nr. 644 B erscheint ein früheres „Männer-Bildnis" (vgl. Abbild. S. 414), das durch tiefe Empfindung und prächtigen Ton wie einen schönen landschaftlichen Hintergrund mit Motiven aus der römischen Campagna ausgezeichnet ist und auf der Rückseite die inter-*Nr. 644A* essante Darstellung einer Lucrezia besitzt. Die Madonna nähert sich in ihren italienisierenden, freilich unschönen Formen dem Mabuse, ist ihm jedoch in der derben Frische und Herzlichkeit der Empfindung überlegen.

Neben den Nachahmern der italienischen Kunst, die man als „Manieristen" oder „Romanisten" bezeichnet, findet sich im 16. Jahrhundert eine Reihe von Künstlern, die unbeirrt durch südliche Einflüsse eine nationale Kunst auf Grundlage der besonderen Neigungen der eigenen Rasse schufen. Der erste unter ihnen ist Hieronymus Bosch van Aken. Die Galerie vertritt ihn erst seit kurzer Zeit mit zwei kleinen Gemälden, die aber seine charakteristische Art gut zur Anschauung bringen: mit dem *Nr. 1647* kleinen, sehr zart, aber vollendet malerisch ausgeführten „heiligen Antonius", der von allerlei Ungetümen und seltsamen Er-*Nr. 1647A* scheinungen versucht wird, und einem „Johannes auf Patmos", vor schöner Landschaft; die grau in grau gemalte Rückseite des zuletzt genannten Bildes mit der Passion Christi ist besonders charakteristisch für ihn. Bosch ist ein Phantast, der seine Geschöpfe aus den heterogensten Dingen zusammensetzt: er kombiniert menschliche Gesichter mit Eierschalen als Körper, Trichtern als Hüten usw. In der Häufung solcher Effekte wie in der Wahl geheimnisvoller Lichtstimmungen ist er unbedingt Meister und hat nur P. Breughel als Nachfolger gehabt, während seine unabhängige künstlerische Art für die Neufindung eines nationalen Stils sehr wesentlich war. — Ähnlich, doch leuchtender und wärmer in der farbigen Wirkung, dazu bizarrer und unruhiger in der Bewegung erscheinen die Bilder eines noch anonymen Malers, dessen Oeuvre erst jüngst zusammengestellt ist, des „Meisters der Virgo inter Virgines". Die jüngst erworbene

Nr. 1672

„Anbetung des Kindes“ ist sehr charakteristisch für seinen Stil. — Andere Künstler befaßten sich mit dem Genre, so Jan Sanders van Hemessen, der in Antwerpen und in Haarlem abwechselnd tätig war und in seinen Bildern mit großen Figuren italienisierende Tendenzen zeigt, während die kleinfigurigen Gemälde (eins in Berlin), wenn sie ihm nämlich mit Recht zugeschrieben werden, ihn als einen originellen, echt niederländisch derben Sittenmaler von großer Schilderungsgabe erweisen. Ähnliche Motive wie Hemessen haben den Amsterdamer Pieter Aertsen interessiert; seine frischen Farben und die energische Modellierung neben origineller Zeichnung und Auffassung kommen im Fragment einer „Jungen Frau mit Kind“ (über der mittleren Tür) viel besser zur Wirkung als in der kleinfigurigen, genrehaften „Kreuztragung“ in Saal 69.



Hieronymus Bosch van Aken: Johannes auf Patmos

Nr. 588

Nr. 719

Der größte aller dieser Meister, Pieter Breughel der Ältere, ist leider in unserer Galerie bisher nicht kennen zu lernen; die

meisten und besten seiner Bilder befinden sich von altersher in festem Besitz der Habsburger in Wien und in Madrid. Dieser Maler vereinigte hohe Begabung fürs Landschaftliche mit einer derb-realistischen, ja oftmals stark satirischen Auffassung des menschlichen Lebens und unerschöpfliche Phantasie mit einem feinen Sinn für koloristische Wirkung. — Es sind das Tugenden, die auch für viele Holländer des 17. Jahrhunderts charakteristisch sind.



Jan van Scorel: Bildnis eines älteren Mannes



Hans Holbein d. J.: Georg Gisze

Deutsche Malerschulen

Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts

Kabinett 67

Die Niederlande gehörten noch bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zum Deutschen Reich, ja waren ohne Zweifel dessen künstlerisch bedeutsamste Provinz, und die angrenzenden Gebiete, besonders Köln und der Niederrhein, standen von jeher unter ihrem Einfluß. In Oberdeutschland kam er nicht so unmittelbar zur Erscheinung, denn die Verschiedenheit des Dialekts, des Volkstums und der Landschaft gegenüber den niederdeutschen Gebieten mußten auch Unterschiede im Künstlerischen hervor-



Konrat Witz: Christus am Kreuze

rufen. Der niederländische Einfluß hat hier erst etwa um 1450 allgemeiner eingesetzt. Die Hauptschulen sind die von Nürnberg, Ulm, Augsburg, Basel (von 1500 an) und Regensburg; Straßburg, Colmar, Frankfurt und Nördlingen stehen in zweiter Linie.

Der früheste bekannte Anhänger der niederländischen Malerei in Oberdeutschland war der in Basel tätige Konrat Witz, der freilich weniger in den Provinzen selber als in dem damit verbundenen Burgund studiert zu haben scheint und Beziehungen besonders zum Meister von Flémalle aufweist. Seine Gemälde sind selten; neuerdings hat die Galerie eine besonders feine „Kreuzigung“ von ihm erworben, in der die eigenartige Farbengebung und die intim studierte Landschaft wie auch die Einführung des Stifters ebenso stark an die Niederlande gemahnen, wie sie andererseits von niederländischer Kunst abweichen.

Nr. 1656

Noch stärker als Witz war Martin Schongauer aus Colmar von altvlämischer Malerei, besonders von Rogier van der Weyden, abhängig. Schongauer ist von jeher als Maler und

mehr noch als Kupferstecher berühmt gewesen und hat auf jüngere Zeitgenossen, besonders Dürer, starken Einfluß gehabt. Nur wenige Bilder sind von ihm erhalten. Unsere „Anbetung der Hirten“ hat neben der reichen Farbigkeit die zierliche Durchbildung des Details, die auch für viele seiner Stiche charakteristisch ist; und dazu sehr ausdrucksvolle Volkstypen und eine reizvolle Elsässer Landschaft, die hinter der Höhle und den Pfosten der vorgebauten Hütte sichtbar wird (vgl. Abbildung).



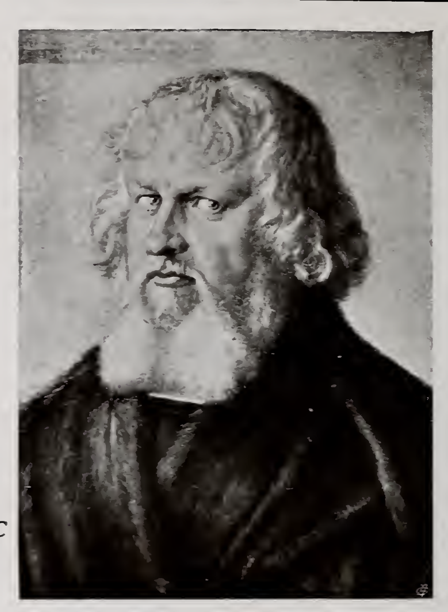
Martin Schongauer: Geburt Christi

Nr. 1629

Die der oberrheinischen Kunst benachbarte und verwandte schwäbische Malerei hat einen Gipfel ihrer Entwicklung in Bartel Zeitblom (um 1550 tätig). Von diesem behäbigruhigen Schwaben, einem guten und geschmackvollen Koloristen, rührt die Altarpredella mit dem „Schweißtuch der Veronica“ her, die zu dem Eschacher Altar (jetzt in Stuttgart) gehört.

Nr. 606A

Mit Albrecht Dürers Auftreten gewinnt die ganze deutsche Kunst ein anderes Aussehen. Schon in seinen frühesten Werken verläßt er die gewohnten Gleise; es meldet sich in ihm ein kräftigerer und zugleich vertiefter Natursinn, und ein erhöhtes



Albrecht Dürer: Hieronymus Holzschuher

Verständnis für den menschlichen Körper, das ihn veranlaßt, bei den Italienern in die Lehre zu gehen. Einige Jugendwerke, wie der Dresdener Altar, sind in engstem Anschlusse an oberitalienische Perspektiviker, zumal den großen Andrea Mantegna, entstanden. Das diesem Bilde in Zeichnung und Kolorit verwandte „Bildnis Friedrichs des Weisen“ berührt uns heute starr und gleichsam versteinert, besonders im Ausdruck des Blickes und der Bewegung der Hände, aber für jene Zeit war es in Deutschland durch seine großartige Anlage und Durchführung epochemachend; alle früheren Porträts erscheinen viel spießbürgerlicher und pedantischer. Auch die Technik, Leimfarbe auf feiner Leinwand, bedeutete für den Norden etwas Neues.

Nr. 557C

Diesem charakteristischen Frühbilde des Meisters folgt ein zweites Porträt, das um 1506/7 gemalte „Brustbild einer jungen Frau“ (vgl. Abbild. S. 419). Dürer besuchte Italien damals von neuem und war in fleißigen Studien und verschiedenartigem Kunstschaffen dem freien, stolzen und menschlichen Geiste der damaligen italienischen Kunst viel näher gekommen als bisher.

Nr. 557G



Albrecht Dürer: Junge Frau

So schuf er in diesem venezianisch weich gemalten Bilde ein Meisterwerk auch im italienischen Sinne: ruhige, genießende Selbstsicherheit; nichts Aufgeregtes oder Krampfhaftes mehr. Hinter dem selten schönen Kopfe — für einen nordischen Meister — das malerische Abbild der lichtdurchflossenen Lagune. Wer die hier Dargestellte ist, wissen wir nicht mit Sicherheit; die in der Stickerei des Brustlatzes angebrachten Buchstaben wurden als „Agnes D." gelesen und mit Agnes Dürer, des Künstlers Frau, in Beziehung gebracht; doch mit deren Aussehen, das durch Zeichnungen überliefert wurde, ist wenig Ähnlichkeit vorhanden.

Anziehend durch den schelmischen, fröhlichen Ausdruck und interessant durch den engen Anschluß an venezianische Vorbilder, wie Bartolommeo Veneto, obgleich gerade dadurch stark in Manier befangen, ist das „Mädchenporträt", das er 1507 auch noch in Venedig gemalt hat. Das Hauptbild aber, das Berlin aus dieser Periode besitzt, ist die farbenprächtige „Madonna mit dem Zeisig" (vgl. Abbild. S. 420), dem berühmten Rosenkranzfest nahe verwandt und wie dieses voll bezeichnet. Formen-

Nr. 557 I

Nr. 557F



Albrecht Dürer: Madonna mit dem Zeisig

sprache, Komposition und Kolorit sind stark venezianisch beeinflußt — man hat sogar direkte Beziehungen feststellen können —, aber der Reichtum an verschiedenartigen Gegenständen, Lokaltönen und Einzelheiten in der Landschaft ist wieder echt deutsch. Die Madonna selbst hat nicht das Vornehm-Ruhige der Venezianer, erscheint vielgeschäftig und nicht einheitlich konzipiert, sondern aus vielen vortrefflichen Sonderstudien zusammengesetzt.

Das folgende Jahrzehnt von Dürers Leben, in dem er als Stecher besonders Großes geleistet, ist nicht durch Bilder in Berlin vertreten. Die „Betende Maria" von 1518 ist ein charak-

Nr. 557H

teristisches Gemälde jener späteren Epoche, in der Dürers Drang zum Didaktischen überhandnahm und seine Kunst etwas wissenschaftlich Kaltes, Berechnetes erhielt, das er erst durch die neuen Eindrücke der niederländischen Reise (1520) überwand. Aus seinen letzten Jahren rühren zwei vortreffliche Porträts her: der berühmte „Hieronymus Holzschuher", der durch die Energie des Ausdruckes, zumal des Blickes, mächtig fesselt, und der noch feiner abgewogene, farbig ruhigere „Jakob Muffel", dessen Kopf an sich weniger sympathisch erscheint, als der prachtvolle Holzschuher.

Nr. 557E

Nr. 557D

Wenn gesagt wurde, daß durch Dürers Schaffen die gesamte deutsche Kunst ein anderes Aussehen erhalten, so haben doch nicht alle damaligen Künstler direkt bei ihm angeknüpft; nicht alle erscheinen schlechtweg als seine Schüler oder Nachfolger. So hat sich A l b r e c h t A l t d o r f e r von Regensburg, den die Galerie ausgezeichnet vertritt, ziemlich unabhängig von ihm gehalten und eine besondere Schule, den „Donaustil" begründet, dessen künstlerischer Charakter von ausgesprochener Eigenart ist. Schon Alt-



Albrecht Altdorfer: Geburt Christi

Nr. 638B dorfers Frühbilder, wie die „Ruhe auf der Flucht“ von 1510, zeigen ihn als den schwärmerischen Naturfreund und liebenswürdigen Märchendichter, der scharf von Dürers klarer und nachdenklicher Nr. 638E Art absticht; die reizende „Geburt Christi“ (vgl. Abbild. S. 421) ist ebensosehr durch die romantische Örtlichkeit wie durch die nächtlich-geheimnisreiche Beleuchtung anziehend. Ein spätes Nr. 638C Bild, „Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe“, unterhält besonders durch die schöne, reich gegliederte Landschaft.

Lucas Cranach ist gleichfalls von Dürer ausgegangen, verrät aber schon früh eine abweichende künstlerische Auffassung, Der Geburt nach Franke, war er zunächst (um 1500) in Bayern und Österreich tätig. Seine besten und frischesten Bilder gehören Nr. 564A dieser Periode seines Lebens an; die „Ruhe auf der Flucht“ von 1504 (vgl. Abbild. S. 427) muß als deren Höhepunkt gelten; denn ein gemütvolleres, tieferes Bild hat der Meister nicht wieder gemalt, und niemals hat seine Palette einen gleichen Glanz des Kolorits entfaltet. Seiner späteren Tätigkeit in Wittenberg begegnen wir im benachbarten Kabinett; jener Periode, die ihm die Freundschaft der Reformatoren und manche äußeren Ehren Nr. 565 brachte, gehört auch der „Hl. Hieronymus“ an, der vor 1520 entstanden ist.

Hans Baldung, gen. Grien, trug die Kenntnis Dürerscher Nr. 552B Kunst an den Oberrhein. Sein „Greisenkopf“ war früher Dürer Nr. 603A selbst zugeschrieben, wogegen der „Flügelaltar mit der Anbetung der Könige“ in der überreichen Farbigkeit, der kräftigen Derbheit der Formen einen ganz anders gearteten Künstler verrät, der kräftige Sinnlichkeit mit monumentaler Auffassung verbindet (vgl. Abbildung). Hans Baldung hat vielfach Entwürfe für Glasbilder geschaffen (vgl. Saal 20); es mag sein, daß ihn diese Tätigkeit auf reiche, leuchtende Farben und eine gewisse sehr dekorative Zeichnungsweise hingeführt hat.

Vornehmer und geschmackvoller, aber weniger frisch und oft etwas phlegmatisch gibt sich Hans Burgkmair, der Haupt-



Hans Baldung, gen. Grien: Flügelaltar mit der Anbetung der hl. drei Könige und Heiligen



Lucas Cranach d. Ä.: Der Jungbrunnen

vertreter der Schule von Augsburg. Das schwäbische Temperament ist, wie es scheint, den italienischen, zumal den venezianischen Anregungen besonders zugänglich gewesen; nirgends findet sich so früh eine so weitgehende und verständnisvolle Nachbildung von Renaissance-Motiven, Ornamenten und Kompositionen wie in Augsburg, das ja auch durch seinen Handel mit Venedig in enger Beziehung stand. Das warme venezianische Kolorit wird nachgeahmt und oft ausgezeichnet getroffen. Ein Zeuge dafür ist Burgkmairs reizendes genrehaftes Bild der „Heiligen Familie“, *Nr. 584* das im Figürlichen von Palmas hl. Konversationen deutlich abhängig ist und eine warm gestimmte Landschaft hinter der ganz renaissancemäßigen Architektur sehen läßt.

Ein späterer Meister dieser Schule ist der besonders als Porträtist bedeutende Christoph Amberger, den unsere beiden Bildnisse, das des „Kaisers Karl V.“ (vgl. Abbild. S. 432) und *Nr. 556* namentlich jenes des „Kosmographen Sebastian Münster“, aufs *Nr. 583* beste vertreten. Amberger ist ein feinsinniger Kolorist und besonders in den weichen Halbtönen damals in Deutschland unübertroffen, dazu breit und groß in der Charakterbildung.

Der größte Bildnismaler, den die deutsche Kunst aufzuweisen hat, Hans Holbein d. J., ist gleichfalls aus der Augsburger Schule hervorgegangen und schon früh mit der italienischen Kunst in Berührung gekommen. Bereits seit 1515 war er in Basel tätig und dann von 1526 an in England, wo er zehn Jahre später die Stellung eines „Peintre du Roi“ erhielt. Schon solche Laufbahn deutet auf einen weltgewandten und vielerfahrenen Meister, der übrigens, obwohl geborener Porträtist, auch auf dem Gebiete der Historienmalerei, des Holzschnittes wie des Kunstgewerbes mit größtem Erfolg tätig gewesen ist.

Unsere Galerie lehrt hauptsächlich die „englische Manier“ des Meisters kennen, die an vornehmer Zurückhaltung, geschmackvoller Farbengebung und korrekter Zeichnung seine frühere Weise übertrifft, wenn sie auch etwas kälter erscheint.

Nr. 586



Hans Holbein d. J.: Hermann Hillebrand Wedig

Das bei weitem reichste und berühmteste der Berliner Bildnisse ist jenes des Danziger Kaufmanns „Georg Gisze“, in dem das große malerische Können, mit welchem hier das Vielerlei zu einer einheitlichen Wirkung gezwungen wurde, noch bewundernswerter erscheint als die vollendete, absolut sachliche Wiedergabe des Einzelnen (vgl. Abb. S. 415). Künstlerisch mindestens gleichwertig, sehr geschmackvoll in der farbigen Zusammenstellung und von reifer Charakteristik ist das „Bildnis eines älteren Mannes“, ein Werk von höchster malerischer Wirkung aus Holbeins spätester Zeit; auch die beiden Porträts jugendlicher Männer, in dunkler Tracht vor blauem Grunde, die nach dem Wappen des Siegelrings als Mitglieder der Familien Wedig aus Köln und de Vos van Steenwijck erkannt wurden, gehören in die englische Periode (vgl. Abbildung).

Nr. 586D

Nr. 586B und C

Kabinett 65

Von den andern Meistern der schwäbischen Schule ist zunächst der Zeitblom-Schüler B e r n h a r d S t r i g e l von Memmingen mit dem „Gruppenbild der Familie Cuspinian“ (andere Bilder von ihm im Erdgeschoß) und einigen kleinen Altarflügeln zu nennen,

Nr. 583B

dann der an Dürergebildete Hans Schäuffelein von Nördlingen mit einem „Abendmahl“ von 1511, der Augsburger Jörg Breu mit einer „Madonna mit Heiligen in Landschaft“, einem besonders guten Bilde dieses Meisters, und der als Kolorist ganz vortreffliche

Nr. 560

Nr. 597A



Lucas Cranach d. Ä.:
Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

Martin Schaffner von Ulm mit vier Heiligen auf einzelnen Altarflügeln. Der eigentümliche Meister von Meßkirch, ebenfalls ein Schwabe, repräsentiert die letzte Phase der deutschen Renaissance; er verwendet bis zum Überdruß gebrochene Farben, die er nach dem Prinzip der Glasmaler aneinanderfügt, und ist in der Zeichnung kleinlich und unruhig. Die „Altarflügel mit Heiligen“ und ein „Christus am Ölberge“ charakterisieren seine Art.

Nr. 1234B

Nr. 619A und B

Nr. 631



Hans Baldung, gen. Grien: Beweinung Christi

Der oben schon erwähnte Freiburger Hans Baldung ist hier in zwei großen und recht bezeichnenden Werken vertreten, einer jüngst erworbenen frühen „Pietà“, die stark im Ausdruck und noch sehr glücklich in der Farbenstimmung, am bedeutendsten aber in der Landschaft ist. Viel greller bereits wirkt die „Kreuzigung Christi“ von 1512, die auch in der Häufung der Figuren dem Auge Unerfreulicheres bietet. Sonderbar ist der in verschiedenen grauen Tönen gehaltene, von Ballenwolken belebte Himmel.

Nr. 603B

Nr. 603

Auch von Albrecht Altdorfer sind hier noch zwei kleine sehr interessante Bilder, eine ganz frühe „Mythologische Szene“ mit poetischer Landschaft aus dem Jahre 1507 und eine „Kreuzigung“ aus einer späteren Zeit, die in ihrer schlichten und feinsinnigen Auffassung wohltuend von Baldungs Staatsaktion absticht.

Nr. 638 A

Nr. 338 D

Die Wittenberger Jahre Lucas Cranachs, das heißt die späteren Zeiten seines Lebens, sind hauptsächlich in diesem Kabinett kennen zu lernen: Der frühe Flügelaltar mit dem „Jüngsten Gericht“ ist eine treffliche, eigenartige Kopie nach Hieronymus Bosch (das Original in der Wiener Akademie); der späte „Brunnen der Jugend“ (vgl. Abbild. S. 424) endlich unterhält durch die possierlichen Figürchen und den Zauber, durch den die alten Weiber rasch zu blühenden jungen Mädchen werden; freilich rein künstlerisch bietet das Bild wenig des Anziehenden. Sorgfältiger gemalt und besser abgewogen sind die kleineren Bilder, die fast wie Gegenstücke erscheinen: „Adam und Eva“ und „Apollo und Diana“. Allein auch hier findet sich die bekannte manierierte Zeichnung des Nackten und die stereotypen Gesichter Cranachs mit den unvermeidlichen geschlitzten Augen.

Nr. 563 *Nr. 593* *Nr. 567* *Nr. 564*

Kabinett 66

So wenig uns Cranachs Aktfiguren behagen, so sehr müssen sie zu seiner Zeit geschätzt worden sein, zumal die weiblichen, denn der Meister und seine zahlreichen Schüler haben stehende, sitzende und liegende nackte Schönen, sei es als Diana, als Venus oder Eva, dutzendweise gemalt, auch in großen Formaten, wo sich das Unzulängliche seines Könnens noch sehr viel unangenehmer geltend macht; so in einer Venus mit Amor. Mehrere Porträts, u. a. das des „Kardinals Albrecht von Brandenburg“ und jenes „Johann Friedrichs des Großmütigen von Sachsen“ sind interessante historische Dokumente; als reine Porträtleistungen stehen sie nicht hoch. — Das Hauptbild dieses Kabinetts ist die „Anbetung der Könige“ von Hans von Kulmbach (dat. 1511), der mit Recht als Dürers bester Schüler in Nürnberg gilt und die Errungenschaften des Meisters mit einem ganz eigenen Sinn für weiche, empfindsame Schönheit verbindet. Beeinflußt wurde er auch durch Jacopo de' Barbari, einen längere Zeit in Deutschland und den Niederlanden tätigen Venezianer, der schon auf Dürer eine ähnliche Wirkung aus-

Nr. 1190 *Nr. 559* *Nr. 590* *Nr. 596 A*



Hans von Kulmbach: Anbetung der Könige

geübt hatte (ein Bild von ihm hängt im Kabinett 43). Hans von Kulmbachs Auffassung der Szene ist gegenüber den früheren reicher und lebendiger; die Komposition ist geistreich gegliedert und wird durch eine sehr fein berechnete Bogenarchitektur (ähnlich wie manchmal in Dürers Holzschnitten), zusammengehalten. Die Farbengebung erscheint neben der Dürers weich und harmonisch, aber weniger ausdrucksvoll. Interessant ist es,

diese späteren Nürnberger mit zwei Augsburger Arbeiten daneben, „Heiligenfiguren" von Hans Burgkmair, zu vergleichen: während der Franke in der korrekten Zeichnung überlegen ist, erscheint der Schwabe entschieden als der malerisch Begabtere. *Nr. 569 u. 572*

Neben den oberdeutschen Meistern sind hier noch eine Anzahl niederdeutscher Arbeiten — zum Teil provisorisch — ausgestellt. Die Kölner Malerschule kann in ihrer Entwicklung von etwa 1400 bis tief ins 16. Jahrhundert verfolgt werden. Den Anfang machen eine „Kreuzigung Christi" mit schlanken zartfarbigen Figuren auf goldenem Grund, die aus der Kirche zu Benz auf Usedom stammt, die wenig jüngeren Tafeln der Bestattung und Auferstehung Christi und die Predella mit Heiligen-Szenen; die nächsten Jahrzehnte werden dann mit niederdeutschen und schwäbischen Tafeln (eine stammt von einem Nachfolger des K. Witz) vertreten, in denen der Einfluß der niederländischen Schule erkennbar ist. Der jüngeren Kölner Schule gehört der „Meister der hl. Sippe" an, dessen Flügelaltar mit der „Madonna und Heiligen" eine gewisse festliche Pracht besitzt, aber farbig recht einförmig erscheint. Die anderen Bilder der verwandten Meister sind bei den größeren Tafelbildern und Plastiken im Erdgeschoß kennen zu lernen. Beinahe alle erscheinen abhängig von der altniederländischen Malerei. Dann aber hat Bartholomäus Bruyn seit ca. 1515 den italienischen Stil in Köln eingeführt; freilich ohne großes Geschick, wie das „Votivbild der Madonna" verrät. Ihm verwandt und ebenfalls stark unter dem Einfluß der niederländischen Romanisten zeigt sich der sogen. „Meister von Frankfurt" (Flügelaltar mit der hl. Sippe). Erfreulicher erscheinen Bartholomäus Bruyn und einige von seinen nächsten Landsleuten als Porträtisten; das gilt besonders von seinem trefflichen Bildnis des „Bürgermeisters Johannes von Ryht" (Kabinett 65), der wie der Maler selbst geborener Niederländer war, und von den ruhig-vornehmen Porträten des Nikolaus *Nr. 578 ABC* *Nr. 639* *Nr. 575 AB* *Nr. 588*

Neufchâtel. Unter denen im Berliner Museum zeichnet sich *Nr. 632D* die „Nürnberger Patrizierin" durch Unmittelbarkeit des Ausdruckes und feine Durchbildung aller Einzelheiten aus. Die deutsche Malerei im 17. Jahrhundert — speziell ihr bester Vertreter — Adam Elsheimer — begegnet uns bei den Niederländern, von deren Kunst sie abhängig erscheint. Ehe wir zu ihm gelangen, sei in den benachbarten Sälen die vlämische Kunst des 17. Jahrhunderts betrachtet.



Christoph Amberger: Karl V.



Rubens-Saal Gesamtansicht

Niederländische Malerei

Vlämische Malerei im 17. Jahrhundert

Saal 62

Die Gemälde im Raum 62 wie in dem großen Rubens-Saal nebenan vertreten zusammen mit einer Gruppe im Saal 52 die vlämische Schule. Im Gegensatz zur holländischen Malerei, die sich aus primitiven Anfängen im 17. Jahrhundert zu einer in der Kunstgeschichte wohl beispiellosen Ausdehnung verzweigt hat, konzentriert die vlämische Kunst ihre Kräfte in dieser späteren Zeit immer mehr. Trotz der überragenden Größe Rembrandts repräsentiert die holländische Malerei doch eine fast unübersehbare Reichhaltigkeit der Gattungen und Namen; mit der Nennung weniger Künstler ist zur Erkenntnis dieser Schule wenig getan, da alles in der Differenzierung und dem durchweg sehr hohen Niveau liegt. Ganz anders ist es mit der vlämischen Schule des 17. Jahrhunderts, welche nur wenige Künstlernamen umfaßt, und unter denen ein einziger dominiert:

Petrus Paulus Rubens. Auch an Gattungen gibt es hier weniger als in Holland. Der Grund für diese Erscheinung lag in der politischen Scheidung des Nordens und Südens, bei welcher der letztere unter der spanischen, katholischen Herrschaft verharrte, während die Generalstaaten in schwerem Kampfe sich von ihr freimachten und in germanisch-individualistischem Sinne sich weiterentwickelten. Die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Strömungen entsprach hier jener der geistigen und religiösen Bewegungen; besaß doch Holland viele Sekten, und mannigfache literarische Tendenzen widersprechender Art traten hier zutage, während die eine alleinseligmachende Religion und die eine allbeherrschende habsburgische Herrschaft in dem mehr „romanischen" wallonischen Süden für Konzentrierung und Vereinheitlichung der Ideen im politischen, geistigen und künstlerischen Leben sorgte. Es konnte nicht ausbleiben, daß solche Einschränkung gelegentlich auf die originelle Künstlerphantasie lähmend wirkte, etwa wenn starke Talente wie Jacob Jordaens, der hier mit seinem Lieblingsthema, einer „Vergnügten Tischgesellschaft" vertreten ist, aufs religiöse und allegorische Gebiet geführt wurden, das ihnen von Natur aus fern lag; aber andererseits gewann so das gewaltige, kraftvolle Genie eines Rubens um so leichter das gesamte Feld für sich und zog — äußerlich so fühlbar wie in keinem anderen Beispiel — andere begabte, doch unterlegene Meister an sich.

Es ist für die vlämischen Zustände sehr bezeichnend, daß der genialste unter den von Rubens nicht direkt abhängigen Meistern, Adriaen Brouwer, in Holland gelernt und später auch in Antwerpen Beziehungen zu holländischen Künstlern aufrecht erhalten hat (Kab. 59). Er, der eigentliche Vater der vlämischen Kleinmalerei des 17. Jahrhunderts, als dessen souveränen Meister ihn hier nur der kleine „Singende Bauer" erweist, hat die Familien der Teniers und Ryckaert angeregt, die dann mit behaglicher Breite und bei mäßiger Erzählungsgabe das vlämische Genre-

Nr. 853E

bild weitergepflegt haben, ohne die schlagende Treffsicherheit Brouwers, seine individuelle Auffassung, seine Meisterschaft in Zeichnung, Färbung und Behandlung mitgeerbt zu haben. In der Familie der Teniers ist David d. J., der Sohn und Schüler des Älteren, der bedeutendste Meister; gleich dem älteren niederländischen Künstler Bosch van Aeken behandelt er neben dem Genre auch die Gattung des Phantastischen, doch meistens so, daß man das Grausen schwerlich dabei bekommt; unsere mittelgroße Darstellung der „Versuchung des hl. Antonius“ (Saal 52) gibt hiervon ein Beispiel. Die auf Kupfer gemalte mythologische Komposition „Neptun und Amphitrite“ wiederholt in freier Form das große Rubenssche Bild unserer Galerie, während die erst jüngst erworbene „Waldlandschaft“ durch die intime Naturbeobachtung und den warmen Gesamtton besticht.

Nr. 859

Nr. 866E

Petrus Paulus Rubens

Saal 63

In Petrus Paulus Rubens, dem Großmeister der vlämischen Schule, sehen wir heute mehr als den gefeiertsten Hofmaler seiner Tage und den gewaltigsten Dekorator, den das 17. Jahrhundert besessen hat. Gegenüber Rembrandt, dem Repräsentanten germanischer Innerlichkeit, dem Meister des verhüllten nordischen Lichtes, erhebt sich Rubens wie ein riesiges Symbol für die Sehnsucht nach Schönheit, Harmonie und monumentaler Größe, die sich diesseits der Alpen in dieser einzigen, glanzvollen Persönlichkeit unwiderstehlich Bahn gebrochen hat. Von Rembrandt wissen wir, daß er unscheinbar von Person, eckig und ablehnend im Wesen war. Rubens, der glänzende Hofmaler und erfahrene Hofmann, war ein Abbild kraftvoller, männlicher Schönheit; in ihm durchdrangen sich tiefer Lebensernst und eine starke, leidenschaftliche Sinnlichkeit, die er in seiner Kunst wie in seinem Leben gebändigt und in den Dienst seines monumentalen und gewaltigen Schaffens gestellt hat.

Als sich der junge Rubens der Malerei zuwandte, war in den Niederlanden noch die äußerliche Nachahmung der großen Italiener des 16. Jahrhunderts an der Tagesordnung. Was aber für die meisten dieser manieristischen Künstler eine Mode bedeutete, wurde für Rubens zum Ansporn für eine eigene Kunstauffassung. Als er, ein Dreiundzwanzigjähriger, gerade zur Jahrhundertswende — 1600 — die Reise nach Italien unternahm, das ihn acht Jahre gefesselt hat, vertiefte er sich in Venedig und Mantua in die rauschende Farbenpracht Tizians und Tintorettos. Hier waren das warme Kolorit und der seidige Glanz tizianischer Gestalten wie die Gewänderpracht Paolos von großem Einfluß für seine Art; und in Florenz und Rom waren es wieder die lieblichen Madonnen des Andrea del Sarto und die herkulische Gewalt der Körper eines Michelangelo. Endlich nahm er zu solchen Eindrücken noch eine Zeitlang von seinem bedeutenden Zeitgenossen Caravaggio das Helldunkel in starkem Maße an. Aus dieser Zeit, in der solche verschiedenartigen Einflüsse noch zum Teil unverarbeitet in seinen Gemälden zur Geltung kommen, besitzt unsere Galerie — die nicht an Zahl, wohl aber nach Qualität ihrer Rubens-Bilder mit obenan steht — kein Werk des Künstlers. Die beiden frühesten Werke umfänglichen Formates sind der heilige Sebastian und eine mythologische Darstellung: Neptun und Amphitrite. Der „Heilige Sebastian", den Rubens selber einmal als eigenhändiges Werk aufgeführt hat, verrät in den schweren Schatten noch deutlich die Einwirkung des Caravaggio, obgleich das Bild erst nach der Rückkehr aus Italien (um 1612) gemalt worden ist. Auch der Einfluß Paul Brils gibt sich in Technik und Motiven der Landschaft zu erkennen. Wie in manchen der frühen Werke von Rubens, zeigt die Durchbildung der nackten Gestalt noch die ängstlich treue Nachbildung des Modells, allein die vollen fleischigen Formen und die in jeder Muskel sichtbare Bewegung sind bereits echt Rubenssche Züge; zudem besitzt das Bild einen

Nr. 798H



Petrus Paulus Rubens: Die Auferweckung des Lazarus

dramatischen Zug und eine bildmäßige Anlage, die es begreiflich machen, daß noch der gereifte, überlegene Meister gerade dieses Werk zur „Blüte seiner Sachen" gerechnet hat.

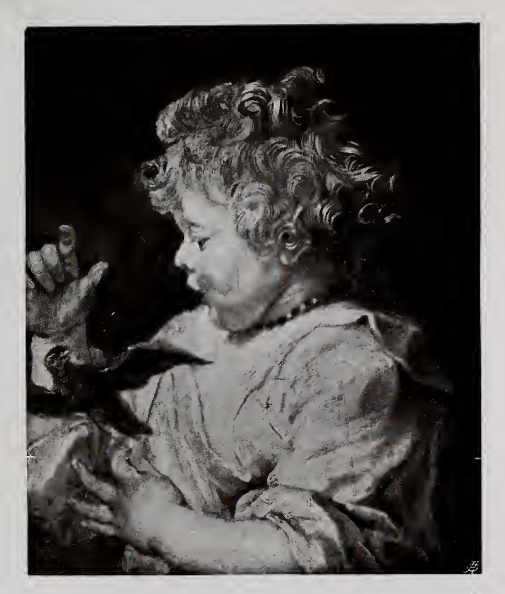
In der saftigen technischen Behandlung und den kräftigen Schatten steht dem Sebastian die kleine „Beweinung Christi" *Nr. 798 K* (um 1615) nahe, ein überaus ausdrucksvolles Bild, in dem der zu-

sammengesunkene, herkulische Körper und die ganz unkonventionell behandelten trauernden Frauen in ihrem vollen, um das Gesicht geschlagenen blonden Haar seltsam ergreifen. Die fast nur auf Schwarz und Weiß abgestimmte Farbigkeit dieser Skizze erhöht die ernste Wirkung (Saal 62).

Nr. 776A Weniger unmittelbar erscheint „Neptun und Amphitrite“, und eine gewisse Glätte der Formen und Kälte des reichen Kolorites, das Kompositionen dieser Zeit oftmals besitzen, mag Schuld sein, daß man solche Werke für Schularbeiten oder Kopien ausgegeben hat. Auch unser Bild, das einst in der Gräflich Schönbornschen Galerie als die Perle der Sammlung galt, ist — sehr mit Unrecht — als eigenhändig angezweifelt worden. Eine eingehendere Betrachtung des Bildes läßt bald erkennen, daß Erfindung wie technische Durchführung echt rubensisch sind, und daß einzelne Schwächen gegenüber dem dekorativen Zuge, der dem Gesamtbild eigen ist, wenig bedeuten. Besonders wuchtig ist die Schilderung der wilden Tiere, in deren künstlerischer *Nr. 763B* Bewältigung Rubens ein Meister war. In einem verwandten Gemälde, Venus und Adonis (Saal 62), das der Künstler mehrfach wiederholte, kommen die Mängel dieser Epoche bei dem kleineren Format weniger störend zur Erscheinung.

Allmählich macht sich in Rubens' Werken eine Steigerung des dramatischen Ausdrucks, eine Zunahme an Wärme und Leuchtkraft des Kolorits, eine größere technische Frische bemerkbar. *Nr. 785* Das ganz „alla prima“ gemalte kleinere Bild „Perseus befreit Andromeda“, unter dessen dünner einfacher Farbenschicht man noch hie und da den weißen Kreidegrund sieht, leitet zu dieser Periode erst über. Es erscheint wie eine erste, vielfach frischere Fassung des Bildes in Petersburg, das den gleichen Gegenstand bereits mit einem größeren Aufwand an Mitteln und in gedrängter Komposition behandelt.

Nr. 762B Die „Bekehrung Pauli“, die um 1617 entstanden, charakterisiert sich durch die stark dramatische Auffassung als imposantes,



Petrus Paulus Rubens: Knabenbildnis.

echtes Barockbild von großer und dekorativer Wirkung. Eine mehr innerliche Auffassung dieser Szene würde freilich von dem riesigen Apparat an Pferden, gestürzten Reitern, flatternden Gewändern, der hier aufgeboten ist, absehen; allein Rubens strebte nach dramatischen Akzenten und starker äußerer Wirkung. In der Zusammenballung der Pferde und Reiter steht das Bild der berühmten „Löwenjagd“ in München ganz nahe: es bedeutete dem Meister wenig, ob er ein weltliches oder ein religiöses Thema zu behandeln hatte. Die Mittel, mit denen er wirkt, sind hier und dort die gleichen. Hier kam es ihm einzig darauf an, die Wucht der göttlichen Erscheinung auf Paulus und die Seinen darzustellen, nicht aber das seelische Erlebnis zu interpretieren, das den Verfolger Christi in einen Nachfolger verwandelt.

Bald nachdem dieses Bild entstanden, trat in Rubens' Werkstatt ein junger Gehilfe ein, der nicht, wie die übrigen Schüler, sein unpersönlicher Nachahmer wurde, sondern sich bald als



Petrus Paulus Rubens: Isabella Brant

selbständige Individualität von der Art seines Lehrers unterschied: Antonius van Dyck. Mehrere der um 1619 und 1620 entstandenen berühmten Gemälde von Rubens in Berlin besitzen van Dycks warmes, gelegentlich fast branstiges Kolorit und seine nervöse Technik: so die „Auferweckung des Lazarus“ (vgl. Abb. S. 437) und das „Bacchanal“. Das Thema der Auferweckung bot Rubens keine Gelegenheit, seine Meisterschaft in stark dramatischen Motiven zu bekunden; er hat es aber verstanden, durch die reichen Farben und ihren hellen leuchtenden Ton das Wiedererwachen des Toten und die Freude und Dankbarkeit der Seinigen über das Wunder zu einem ganz eigenartigen sichtbaren Ausdruck zu bringen. Die Mitarbeit des jungen van Dyck sieht man noch hier und da in der Untermalung, die flüchtig in tiefen graubraunen Tönen angelegt war. Stärker kommt seine Beteiligung in dem „Bacchanal“ zur Geltung, das seiner Mitarbeit den leuchtend warmen Ton verdankt. Rubens hat in dieser gewaltig packenden Komposition, die er in Skizzen und Studien, namentlich in dem

Nr. 783

Nr. 776B

prächtigen Bild der Münchener Pinakothek, ungewöhnlich sorgfältig vorbereitete, die sinnliche Lust bei alt und jung, bei Mann und Weib, in antik-mythologischem Gewande zu derber Ausgelassenheit gesteigert und doch ohne Lüsternheit ein vollendet malerisches Gebilde daraus geschaffen.

Von den großen Staatsbildern, den gewaltig bewegten Jagdszenen, Schlachtengemälden und ähnlichen Motiven, die er gleichzeitig namentlich als Vorlage für Wandteppiche malte, gibt in unserer Sammlung das unfertige kleinere Bild, das die *Nr. 798G* Eroberung von Tunis durch Carl V. (wohl auch ein Entwurf für einen Gobelin; Saal 62) darstellt, einen Begriff; ein Gemälde, das in seinem unfertigen Zustand von noch besonderem Interesse ist, weil es uns einen Einblick gibt in die Art, wie der Künstler beim Malen seiner Bilder vorging. Wie er flüchtige Studien gelegentlich zu Bildern fertig malte, zeigt das köstliche Knabenbild (vgl. Abbild. S. 439, Saal 62), eine Studie zu einem *Nr. 763* der Engel um die Madonna in der Münchener Pinakothek. Der flüchtig hingeworfene Kopf seines blondlockigen zweiten Knaben gefiel ihm so, daß er noch ein Stück an das Brett ansetzen ließ, und dann die Hände hinzumalte, die einen Vogel am Bande halten. Ebenso populär wie dieses reizende Bürschchen ist ein großes Bild: die Knaben Christus und Johannes, zu denen zwei *Nr. 779* Engel das Lamm heranschleppen, ein Bild von köstlicher Frische in der Schilderung naiver Kindesnatur, dessen Ausführung leider nicht auf gleicher Höhe steht, da sie zum Teil Schülern überlassen blieb.

Seit einigen Jahren besitzt unsere Galerie auch ein Bildnis von Rubens' erster Gattin, Isabella Brant, das nach ihrem Alter und *Nr. 762A* der Behandlung im Anfang der zwanziger Jahre entstanden sein wird (vgl. Abbild. S. 440, Saal 62). Ein Prachtwerk, bei dem die schönen tiefen Farben des reichen Kostüms und der trübe weinrote Grund nur zur Verstärkung der leuchtenden Wirkung des Inkarnats dienen; und wie die Farbe, so steigerte der

Künstler hier auch die Zeichnung ins Große, fast Übermenschliche durch Betonung der Schwingungen in den Konturen, der Beweglichkeit der Gelenke, der Größe der Augen: ein weiteres Mittel, jene starke Lebendigkeit und Lebensfülle darzustellen, in deren Schilderung ihm kein anderer Künstler nahe gekommen ist. Schlichter nach Auffassung und Formensprache erscheint ein anderes Porträt, das erst vor kurzem ans Berliner Museum kam, *Nr. 776F* das Brustbild des Herrn von Ghindertalen in halber Profilansicht; die feinen Züge des älteren Herrn sind hier aufs glücklichste interpretiert, und die reiche warme Farbigkeit wie die kraftvolle Modellierung heben auch dieses Porträt weit über die Alltäglichkeit hinaus. Dieselbe starke Stilisierung verrät sich mit am deutlichsten in Rubens' Landschaften dieser Zeit, von *Nr. 776E* denen die Berliner Galerie in dem „Schiffbruch des Äneas" ein charakteristisches Werk besitzt (Saal 62). Das Häufen der Motive und ihre starken Gegensätze, die reich bewegten Linien, die kräftige Opposition in den Farben wie in Licht und Schatten, und die hohe Perspektive, die den Aufbau des Ganzen noch eigenartiger erscheinen läßt, geben zusammen ein Bild der Natur, das die tiefen Eindrücke des Künstlers ebensosehr verrät wie seine gewaltige Phantasie.

In den zwanziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts waren die großen dekorativen Zyklen zur Verherrlichung verschiedener Fürstengeschlechter Rubens' Glanzaufgaben. Unsere Galerie *Nr. 798E* enthält eine Skizze aus einem dieser Zyklen, aus dem Leben König Heinrichs IV. von Frankreich, die nicht zur Ausführung kam (Saal 62). In dieser Einnahme des abtrünnigen Paris durch den jungen König ist in der Rubens eigentümlichen Weise Zeitgeschichte in antikem Gewande erzählt, und allegorische Gestalten sind mit historischen Figuren gemischt, aber durch die Gewalt seiner Schilderung wirkt das Ganze doch als überzeugend *Nr. 785A* lebensvolle Darstellung. Ein ähnlicher Entwurf „Der Tod des Achill" (Kab. 53, Slg. Thiem, wohl Schulkopie nach der Original-



Petrus Paulus Rubens: Diana mit Nymphen von Satyrn überfallen

Skizze in englischem Privatbesitz) gehört zu einem Zyklus mit mit dem Leben Achills, der in Wandteppichen ausgeführt werden sollte. Aus gleichen Jahren (um 1628) und von verwandtem Charakter ist die größere Skizze zu einem der figurenreichsten Altarbilder des Meisters: „Maria von Heiligen verehrt" (auch „die mystische Verlobung der hl. Katharina" genannt) in der Augustinerkirche zu Antwerpen (Saal 52). Die Komposition ist wie ein Nachklang der „sante conversazioni" der Venezianer. Im Aufbau verrät sich der Anschluß an ähnliche Darstellungen von Paolo Veronese, aber das Ganze ist hier zu einer fast stürmisch bewegten Szene umgestaltet. Einen kleineren ersten Entwurf zu diesem prächtigen Altarblatt besitzt das Städel-Museum in Frankfurt, eine gleichzeitige, treffliche Kopie unserer Skizze u. a. das Museo del Prado.

Nr. 780

Rubens hatte im Jahre 1626 seine Gattin Isabella durch den Tod verloren. Er übernahm in den folgenden Jahren im Auftrage seiner Fürstin diplomatische Reisen zur Vermittlung des Friedens. Sie führten ihn zuerst längere Zeit an den Hof Karls I. von England und dann fast für ein Jahr nach Spanien zu König Philipp IV. Die lange Muße während der oft schwierigen Verhandlungen benutzte Rubens, um die herrlichen Kunstschätze dieser Fürsten zu studieren. Wieder waren es vor allem die Gemälde der Venezianer, voran die herrlichen Meisterwerke Tizians, die ihn als Koloristen interessierten und zu wärmeren und reicheren Farbenakkorden anregten. Als er dann im Jahre 1630 nach Antwerpen zurückgekehrt war, vermählte er sich bald mit einer jungen, schönen Landsmännin, der sechzehnjährigen Helene Fourment. Das Glück dieser zweiten Ehe hat Kunst und Leben des alternden Mannes noch einmal verjüngt; die kraftvolle Schönheit der jungen Frau entsprach ganz seinem Ideal und wirkte auf den Maler mit solchem Zauber, daß sie bis an sein Lebensende, durch nahezu zehn Jahre, der Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens wurde; ja es ist deutlich, daß

seine schöpferische Kraft sich damals noch gesteigert, die Feinheit der Beobachtung, die Pracht und Glut seiner Farben sich noch verstärkt hat.



Petrus Paulus Rubens: Andromeda

Die Berliner Galerie besitzt gerade aus dieser Zeit der höchsten künstlerischen Reife einige seiner Hauptwerke, meist solche, die Rubens zum Schmuck des eigenen Heims bestimmt hatte, und die auf der Versteigerung seiner Werke im Jahre 1641 in den Besitz Friedrich Heinrichs und später mit der Oranischen Erbschaft an den großen Kurfürsten gekommen sind. In allen diesen Bildern kehrt Helene Fourment wieder, die dem Gatten zu den verschiedenartigsten Szenen als Modell gedient hat. Sie erscheint als Andromeda (vgl. Abb.) in dem herrlichen Bilde aus der Marlborough-Galerie, das, halb skizzenhaft ausgeführt, doch einen der vollendetsten Frauenakte zeigt, der je gemalt worden ist. In dem farbenprächtigen Bilde der heiligen Cäcilie (vgl. Abbild. S. 447),

Nr. 776C

Nr. 781

das einst Rubens' Musiksaal schmückte, sitzt sie am Klavier und begleitet, begeistert emporschauend, ihren Gesang, während eine Schaar reizender Engel sie umspielt und die Landschaft hinter den prächtigen Marmorsäulen durch die leuchtenden Abendfarben verklärt wird. Es ist ein Bild von berauschender Glut der Farben und starker dekorativer Wirkung, bei dem die Illusion des Visionären ganz erreicht ist. Wieder anderes erstrebte

Nr. 762C Rubens in dem Gemälde „Diana mit den Nymphen von Satyrn im Bade überfallen". Hier sollte größte Ausgelassenheit und starke sinnliche Glut in prächtig gemalten Frauenkörpern in leuchtenden Farben geschildert werden (vgl. Abbild. S. 443). Endlich hat Rubens noch in einem andern, fürs eigene Haus gemalten Bild Helene Fourment, diesmal als Göttin des edlen

Nr. 774 Waidwerks dargestellt in dem großen dekorativen Bild „Diana auf der Hirschjagd". Er hat es von seinen Freunden Snyders und Wildens malen lassen und nur die Figur der Diana mit ihrem Gefolge nach einer kleinen flüchtigen Aufzeichnung in Kohle, die jetzt im Louvre ist, in leichter breiter Behandlung hinzugefügt.

Nr. 763A Ein anderes Bild dieser Art und Zeit, „Die büßende Magdalene" (in der ein Engel mit dem Salbgefäß die Erinnerung an Correggios berühmten „Tag" in Parma verrät), ist in Haltung und Ausdruck der Hauptfiguren nicht sympathisch, aber durch die farbenprächtige stimmungsvolle Landschaft von großem Interesse. Hatte doch in der jungen Ehe auch bei Rubens die Freude an der Landschaft und — was bei dem Künstler damit stets Hand in Hand ging — die Freude an ihrer künstlerischen Gestaltung wieder neue Nahrung erhalten, seitdem er einen Landsitz, Schloß Steen, erworben hatte und fast die Hälfte des Jahres dort verbrachte. Ein Stück dieser Besitzung und den Ausblick

Nr. 776D von dort gibt die geistreiche kleine Studie unserer Sammlung, die der Künstler auf der Landschaft mit dem Turnier im Louvre wiederholt hat (Saal 62). Ein paar flüchtige kleine Skizzen zu



Petrus Paulus Rubens: Die hl. Cäcilia

Dekorationsbildern, deren Ausführung er seinen Schülern überließ: „Mars und Venus“ (Saal 62) und „Fortuna“ entstanden etwa gleichzeitig. Zum Schluß sei noch das große wohl gleichfalls ganz von Schülerhand ausgeführte Altarblatt der Krönung Mariä erwähnt, ein Werk der letzten Zeit, und eine ältere Madonna in Landschaft, die der Künstler mit verschiedenen seiner Antwerpener Freunde: J. Brueghel, D. Seghers und Frans Snyders zusammen ausgeführt hat.

Nr. 798B
Nr. 798C
Nr. 762
Nr. 917

Auf letzterem Gemälde sind die Früchte von Frans Snyders gemalt, dem berühmten Meister von Tierstücken und Stilleben in den südlichen Niederlanden, der von Hause aus noch ein Schüler der Brueghelfamilie (Peeter d. J.) war, aber in der großzügigen, freien Behandlung durchaus von Rubens beeinflußt ist. Die „Studie von vier Hundeköpfen" zeigt mehr die Vorzüge seiner virtuosen Technik und Auffassung (Saal 62) während der „Hahnenkampf" von der Lebhaftigkeit seines Temperamentes eine treffende Vorstellung gibt. Und endlich besitzt die Sammlung Thiem (Saal 53) ein prachtvolles Stilleben mit Früchten und totem Geflügel von ihm. Mit Rubens zusammen führte er die Hirschjagd aus; freilich neben den Rubensschen Gestalten, die mit genialer Breite improvisiert sind, wirken die Tiere von seiner Hand etwas schwach.

Nr. 774A

Nr. 878

Nr. 774C

Antonius van Dyck

Bei weitem der selbständigste unter Rubens' Schülern war Antonius van Dyck. Schon als der jugendliche Mitarbeiter der großen Werkstatt entwickelte er seinen eigenen Stil und überragte bald die andern Rubensschüler. Vom Meister unterscheidet ihn ein unruhiges, nervöses Temperament, ein Streben nach Eleganz und Prunk, das ihn zuletzt auf Abwege in seiner Kunst geführt hat, und dazu das mitunter fast krankhafte Suchen nach Vorbildern, obwohl er selbst origineller Erfindung durchaus nicht bar gewesen ist. In den Anfängen seiner künstlerischen Tätigkeit stand er, wenn auch mehr Rubens' Gehilfe als Schüler, so sehr unter dem Bann von dessen Kunst, daß seine Werke aus dieser Periode lange Zeit mit denen des Lehrers verwechselt wurden. Doch finden sich in Bildern wie „Christi Verspottung" (vgl. Abbild. S. 449), der „Ausgießung des hl. Geistes" (z. Z. nicht ausgestellt) und den „beiden Johannes" genug abweichende Züge: eine wärmere, braune, oft geradezu branstige Farbengebung, übertriebene Bewegungen, übermäßige Betonung

Nr. 770

Nr. 794

Nr. 799



Antonius van Dyck: Verspottung Christi

der Muskulatur bei Aktfiguren und eine weniger sorgsame Technik, als sie Rubens um 1620 noch hatte. Die drei erwähnten großen Gemälde waren ursprünglich für dieselbe Kirche als Altarbilder gemalt worden; und sie mögen im weiten Kirchen-



Nr. 789A

Antonius van Dyck: Vornehmer Genueser

raum eine viel günstigere Wirkung ausgeübt haben als jetzt.

Eine kleine Arbeit der Frühzeit, vortrefflich komponiert und durch eine besonders gute Darstellung der weiblichen Akte ausgezeichnet, ist das Gemälde „Badende Nymphen von Satyrn überrascht"; der tiefe und warme Ton, der den Gesamteindruck bestimmt, ist für van Dyck besonders bezeichnend (vgl. Abb. S. 453).

Mit Recht verdankt van Dyck seinen größeren Ruhm dem Porträt und nicht der Schilderung von biblischen und mythologischen Szenen. Denn wenn Rubens bereits, an die monumentale Bildniskunst der Italiener anknüpfend, das Porträt in den Niederlanden nach der Seite



Antonius van Dyck: Vornehme Genueserin

des Repräsentativen und Pompösen umgestaltet hatte, so verfolgte van Dyck diese Richtung weiter und fügte zur Monumentalität weltmännische Eleganz. Dazu gibt er eine vertiefte und doch diskrete Charakteristik und erreicht fast immer jenen Zug von Unnahbarkeit, den kaum ein Maler so getroffen hat. Mit Recht erscheint deshalb van Dyck als der hervorragendste Interpret der Aristokratie. Wie Rubens mußte auch der jüngere Meister, um zu der vollen Ausbildung seiner Kräfte zu gelangen, den unmittelbaren Einfluß Italiens erfahren. Vier Jahre hat er dort gelebt, unstät, wie es seiner eigentümlichen Natur entsprach, in verschiedenen italienischen Städten,

darunter in Rom und besonders lange in Genua. — In malerischer Hinsicht sind die damals entstandenen Bilder des genuesischen Paares von allerhöchster Diskretion, von jener abgewogenen Harmonie, welche den van Dyckschen Gemälden nicht zum wenigsten den Stempel vornehmer Distinktion verleiht. Der *Nr. 782B* hochbejahrte Mann, der wie ermüdet in seinem Lehnstuhl sitzt, *Nr. 782C* blickt spähend, fast lauernd auf den Beschauer. Die Gattin in ähnlicher Haltung, aber jugendlich lebhafter, erscheint psychologisch kaum weniger interessant; van Dyck hat auch aus ihren feinen Zügen alles, was möglich war, herausgeholt und durch eine etwas reichere Farbigkeit ein reizvolles Gegenstück geschaffen (vgl. Abbild. S. 450 und S. 451).

Aus der Epoche nach der Rückkehr van Dycks aus Italien stammt eines seiner farbenschönen, edel empfundenen Altarbilder, *Nr. 778* unsere „Beweinung Christi", in der die Behandlung des Aktes eine Weichheit hat, die sich weit von den Intentionen Rubensscher Malerei entfernt. Die malerische Behandlung ist reicher als bei den Genueser Bildern, allein die Art, wie die Trauer bei Johannes und der Madonna gegeben ist, zeigt, daß van Dyck den strengen, herben Ton religiöser Klagebilder nicht zu treffen verstand. In dem Typ der Madonna und dem goldigen Kolorit verraten sich venezianische Eindrücke; und der Johannes ist aus Tizians Grabtragung (im Louvre) frei kopiert.

Seine letzten Jahre brachte van Dyck vornehmlich in England als Hofmaler Karls I. zu. Seine Kunst gewann keine Steigerung mehr, wie sie der alternde Rubens erlebte, sondern der Meister gewöhnt sich an eine weitgehende Beteiligung von Schülern bei seinen Werken und geht im Koloristischen wie in der psychologischen Interpretation seiner Modelle mehr und mehr zurück. Eine Arbeit dieser Zeit, die bei einem vorübergehenden Aufenthalt in den Niederlanden, wahrscheinlich in Brüssel, entstand, ist das *Nr. 782* „Bildnis des Thomas François de Carignan, Prinzen von Savoyen", ein Bild von guter, solider Ausführung für diese späte Zeit (1634),



Antonius van Dyck: Badende Nymphen von Satyrn überrascht

wenngleich ein wenig glatt in den Formen und offiziell in der Auffassung (Saal 62).

Eigentliche Schüler von Bedeutung hat van Dyck nicht herangebildet, aber seine großartige Porträtauffassung hat weithin gewirkt, selbst auf Künstler, die von Hause aus Männer von bürgerlicher Realistik und einer gewissen Nüchternheit waren, wie der treffliche Cornelis de Vos, dessen zwei kleine *Nr. 832* Töchter mit so viel Frische und naiver Lebendigkeit in ihren bunten Kostümen geschildert sind (Saal 63, vgl. Abbild. S. 454). Ist de Vos in solchen Bildern originell, so versucht er in mehr repräsentativen Stücken wie dem „Bildnis eines Ehepaares" *Nr. 831*



Cornelis de Vos: Die Töchter des Malers

van Dycksche Eleganz nachzuahmen, ein Bestreben, das dem biederen Meister nur teilweise geglückt ist (Saal 52).

Saal 62

Zwischen den kleineren Bilder der Rubens und van Dyck sind im Saal 62 vlämische Bilder — meist Stilleben und Blumen — der Snyders, Daniel Seghers und Jan Davidsz de Heem zur Aufstellung gelangt. Auch Bilder wie Jan Fyts „Hunde bei erlegtem Wild" erscheinen neben Rubensschen Gestaltungen wie Stilleben, zumal die Durchbildung aller Einzelheiten hier sehr sorgsam ist. Hellfarbiger und zarter erscheint Frans Snyders' „Stilleben mit Früchten" vor lichtem grauen Grund, während die Blumengewinde der de Heem und Seghers sich vielfarbig vom dunklen Hintergrund abheben. Bei Seghers ist er meist als Steinrelief charakterisiert, während de Heem,

Nr. 833A

Nr. 774B

Nr. 976

der aus Utrecht gebürtige Holländer, der über dreißig Jahre in Antwerpen gelebt hat, als Mittelstück seiner Blumen- und Fruchtgehänge gern einen natürlichen Spiegel oder einen gemalten Pokal wählt. Die vlämischen Genrebilder und Landschaften sind bei den größeren Gemälden der holländischen Schule (Saal 52) zur Aufstellung gelangt; ehe wir sie betrachten, seien zunächst die anschließenden Kabinette mit den Bildern der Frans Hals, Ruisdael, Vermeer und anderer Holländer durchwandert.

Nr. 978
Nr. 906 C
Nr. 906 B



Gesamtansicht des Frans Hals-Kabinetts

Holländische Malerei im 17. Jahrhundert

Kabinett 59

Der große Abstand, der die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts von der älteren Kunst und ebenso sehr von der vlämischen trennt, ist nur verständlich, wenn man an die politischen und kulturellen Ereignisse des sechzehnten Jahrhunderts denkt:



Frans Hals: Die Amme mit dem Kind

Der holländische Befreiungskrieg gegen die Spanier unterbrach einerseits für lange Zeit die künstlerische Tradition des Landes, zugleich wurde gerade durch ihn die nationale Eigenart in einem Maß geweckt, daß der Kontrast zwischen den kalvinistischen Generalstaaten und den katholischen, spanientreuen flandrischen Provinzen aufs stärkste zutage trat.

Haarlem, das sich in den Befreiungskriegen besonders hervorgetan hatte, war die Stadt, die auch in der Kunst als erste holländische Eigenart erkennen läßt, ja einen nationalen Stil geschaffen hat. Diese bedeutungsvolle Tat ist für uns in dem Namen des Frans Hals gleichsam personifiziert. Hals hat ein ziemlich nüchternes, undankbares Gebiet, auf dem sich immerhin Holländer des sechzehnten Jahrhunderts hervorgetan hatten, mit einem Schlage ins Monumentale und Bedeutungsvolle gesteigert: das der Regenten- und Doelenstücke. In ihnen kommt

ebensosehr das Selbstbewußtsein und das Selbständigkeitsgefühl wie auch der bürgerliche Zusammenschluß der Nation zum Ausdruck. In den holländischen Schützengesellschaften lag ein gewaltiger Teil der moralischen Stärke des Landes; und so erscheint es keineswegs bedeutungslos, daß gerade beim Schützenstück, d. h. der künstlerischen Aufgabe nach beim Gruppenbildnis, die unbedingte Selbständigkeit der holländischen Malerei beginnt. Frans Hals ist als Maler von solchen Gruppenbildern einzig in Haarlem zu studieren, aber im Einzelporträt hat er vielleicht noch Höheres geschaffen, und diese Seite seiner Kunst lehrt unsere Galerie mit unvergleichlicher Vollständigkeit kennen.

Fünf von den Berliner Bildnissen gehören der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, d. h. dem Anfang seiner mittleren Zeit an. Die „Bildnisse eines jungen Ehepaares" (vgl. Abbild. S. 458) stehen den berühmten Schützenbildern von 1627 nahe; der blonde, farbige Ton charakterisiert den Stil dieser Zeit aufs beste. Hals' spätere Entwicklung geht dann mehr und mehr auf tonige Farbengebung. Drei kleinere Porträts, darunter eins des „Predigers Johannes Acronius" und das eines „Jungen Mannes" vom Jahre 1625 zeigen in der lebhaften Bewegung der Hände eine auffallende Steigerung des Ausdruckes, die ähnlich auch bei Rembrandt in seiner früheren Zeit vorkommt, aber später als etwas zu Äußerliches und Theatralisches wieder aufgegeben wird. In der Technik sind sie noch sauber und mit spitzem Pinsel ausgeführt, obschon die Sicherheit des Striches bereits eine vollkommene Meisterschaft bekundet.

Nr. 800 u. 801

Nr. 766, 767 u. 801F

Das besonders hervorragende Bildnis der „Amme mit dem Kinde" (vgl. Abbild. S. 456), weist in der Technik bereits jene souveräne Großartigkeit auf, welche die mittlere Epoche des Meisters charakterisiert; das Brokatkleid ist hier in einer Weise gemalt, die nur mit Velasquez verglichen werden kann. Ein vortreffliches Werk von 1656, das Bildnis des „Tyman Oosdorp" (vgl. Abbild. S. 461), vertritt die letzte Phase seiner Entwick-

Nr. 801 G

Nr. 801H



Nr. 801E

Frans Hals: Bildnis eines jungen Mannes

lung: die breite Behandlung, der graue Gesamtton sind die freieste Äußerung des kühnen Malers, der seine Eigenschaften bis zu einem Extrem treiben durfte, das jedem weniger genialen Künstler große Gefahr bedeutet hätte. Aus Frans Hals' letzten Jahren stammt das große Bildnis eines mürrisch dreinschauenden Mannes, das auch im schwärzlichen Ton die düstere Stimmung des hochbejahrten Meisters wiederspiegelt. Der mittleren Zeit gehören indessen mehrere Genrebilder an, vor allem die sog. „Hille Bobbe", die Hexe von Haarlem. Kaum jemals hat ein Künstler wieder in einer so kühnen Weise eine künstlerische Aufgabe bezwungen, deren Bizarrerie ihn zu summarischer, nur das Wesentliche herausarbeitender Behandlung geradezu aufforderte

Nr. 801C

Besitzt die „Hille Bobbe" etwas grandios Humoristisches, dem in Wahrheit und vielleicht unbewußt eine innere Tragik zugrunde liegt, so gibt sich der Humor des Künstlers durchaus ohne Bitterkeit und rein liebenswürdig in einem frühen Bilde (um das Jahr 1625), dem „Singenden Knaben", der sein Flöten-

Nr. 801A

spiel unterbrochen hat und sich selber mit der Linken den Takt schlägt.

Hals nähert sich in solchen Bildern dem Utrechter Gerard van Honthorst. Wie die Utrechter Schule unter der Einwirkung des dortigen Bischofsitzes stark das katholisierende und italienisierende Moment betont, so ist Honthorst selber bei seinem wichtigen römischen Aufenthalt an der Kunst des Caravaggio geschult worden. Allein gerade dieser Meister bot dem Nordländer viel des Fesselnden: mit einem besonderen Studium des Helldunkels verband er Vorliebe für das Genre und ausgesprochenen Naturalismus, dem Honthorst z. B. in dem (ausnahmsweise kleinfigurigen) Bild der „Puffspieler" unserer Galerie gefolgt ist (über der Tür). *Nr. 444*

Das mehrfigurige Genrebild ist bei Hals eine Ausnahme. Unser „Lustiges Kleeblatt" ist eine vortrefflich variierte Kopie nach einem Hals'schen Originale in Amerika; statt der zweiten Dirne sieht man dort einen jungen Mann. Farbe und Malweise lassen bei dem Berliner Exemplar an die Ausführung durch Dirk Hals, Frans jüngeren Bruder, denken. *Nr. 801D*

Am glücklichsten ist Hals als Maler einzelner Genrefiguren von einer Frau, der Judith Leyster, nachgeahmt worden; von ihr besitzt Berlin den „Lustigen Zecher", ein farbig gehaltenes Gemälde, das die Künstlerin sehr ähnlich, doch noch freier in einem Bilde im Rijksmuseum zu Amsterdam wiederholt hat. Dagegen entstand nach dem Vorgang und zum Teil unter dem Einfluß des großen Haarlemer Künstlers eine ganze Schule von Genremalern, die mehrfigurige Szenen aus dem bürgerlichen Leben oder aus bestimmten Sphären, z. B. sogen. Soldaten- und Wachstubenbilder, malten, unter ihnen der in Berlin mit einer Maskerade vertretene Pieter Codde (Saal 52). Der vornehmste Künstler dieser Art, die freilich nur eine Seite seiner reichen Begabung zeigt, ist der in Haarlem gebildete, dann vielfach im Auslande tätige Gerard Terborch. *Nr. 801B* *Nr. 800A*

Nr. 793 Die malerisch sehr feine „Familie des Schleifers“ zeigt ihn nicht von der Seite, von der wir ihn am besten kennen, d. h. als virtuosen Maler von Seidenstoffen, sondern als Schilderer kleiner, ja ärm- *Nr. 791* licher Verhältnisse. Hingegen erscheint die sogen. „Väterliche Ermahnung“ besonders charakteristisch für seine durchaus aristokratische Art. Man darf in solchem Bilde freilich nicht novellistische Bezüge in der Art der von Goethe hineingedeuteten suchen; das Problem des Künstlers war fast immer ein rein malerisches. Sein Helldunkel hat einen matten gedämpften Ton — ähnlich wie bei Velasquez —, die Ausstattung des Zimmers wirkt meist neutral. Aus dunklem Grunde pflegen die grauen oder weißen Seidengewänder greifbar hervorzutreten; mit großer Delikatesse sind die roten oder blauen Bändchen zu ihnen abgestimmt, die malerischen Höhenpunkte von Terborchs Bildern. Wir werden seinen feinen Genregemälden und Porträts in den folgenden Kabinetten noch mehrere Male begegnen.

Porträt und Landschaft waren es, wie wir sahen, die im 16. Jahrhundert am nachdrücklichsten der „Verwälschung“ widerstanden, und bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts treten neben dem überragenden Bildnismaler Hals mehrere Landschafter hervor, die in ihrer Art ebensosehr einen nationalen, neuen Stil heraufgeführt haben. Sie erst haben die eigentliche Natur des Landes entdeckt, haben für seine flache Ebene mit den vielen Kanälen, seinen Dünen und seiner Meeresküste, seiner Luft und seinem Licht den klassischen Ausdruck gefunden; ihre Beobachtung ist die tonige Einheit von Erde, Himmel und See.

Die frühesten dieser Landschafter, Adrian van de Venne, Esaias van de Velde, Pieter de Molyn und andere sind erst in den nächsten Kabinetten kennen zu lernen. Von Salomon van Ruijsdael, dem ältesten Maler dieser berühmten Land- *Nr. 901 C* schafterfamilie, gibt die „Flachlandschaft“ eine gute Vorstellung, ein vom Jahre 1631 datiertes Bild, dessen weite, räumliche Anlage für den Künstler besonders typisch erscheint; sein Bestes



Frans Hals: Tyman Oosdorp

gibt er in seinen letzten Werken, von denen die Stadt am breiten Fluß (Kab. 58) ein treffliches Beispiel ist. Wie er, so war auch *Nr. 901 B* Jan van der Meer d. Ä. ein Haarlemer, und noch mehr als jener ist er der geborene Schilderer der weiten Ebene Hollands mit den vielen übereinandergeschobenen Horizontalen und dem graugrünlichen Ton des Kolorits. In diesem Kabinett ist er mit einer seiner Flachlandschaften glücklich vertreten. Bei weitem *Nr. 810 A* genialer, obwohl ihm mitunter ähnlich, ist Hercules Seghers, kein nüchterner Vedutenmaler, sondern ein überaus phantasievoller Landschafter, der einsame Felsentäler, verlassene Ebenen



Hercules Seghers: Holländische Flachlandschaft

u. dgl. gemalt hat, die von dem unmittelbaren Naturvorbild sich weit entfernen. Die bezeichnete „Flachlandschaft mit dem Städtchen Rhenen“ gehört nicht zu dieser Art seiner Bilder, der gewählte Naturausschnitt scheint hier vielmehr mit besonderer Treue und Liebe dargestellt. Die Galerie besitzt noch eines seiner seltenen Gemälde (in Kabinett 58), das dem genannten in Behandlung und Gegenstand aufs engste verwandt ist (Abbildung oben). Es ist bedeutsam, daß Rembrandt diesem genialen Meister, der, sonst von seinen Zeitgenossen wenig geschätzt, in ärmlichsten Verhältnissen gelebt hat, viele Anregungen für seine Landschaften verdankt.

Nr. 808A

Nr. 806B

Adriaen Brouwer, von dem das Kabinett drei seiner seltenen Landschaften enthält, war von Geburt nicht Holländer, sondern Vlame. Auch ist er in seinen späteren Lebensjahren (er starb sehr jung) wieder in Antwerpen tätig gewesen. Jedoch



Adriaen Brouwer: Landschaft mit aufsteigendem Gewitter

nach seiner künstlerischen Ausbildung gehört er in den Kreis der Hals-Nachfolger und hat während seines Haarlemer Aufenthaltes im Atelier von Hals gemalt. Seine Landschaften in Berlin, die meist der späteren Zeit angehören, sind ausgezeichnet durch lockere Behandlung, starke Beleuchtung und feine Stimmung; so die helle „Mondscheinlandschaft" und das „Aufsteigende Gewitter" mit den Keglern, die durch kontrastreiche Beleuchtung dramatischen Akzent erhalten (vgl. Abbild.). Von zartem und fast unbestimmtem Gesamtton ist der besonders bildmäßig und fein durchgeführte „Hirt am Wege". Eine eigentümlich moderne Nuance klingt in diesen Bildern mit; auch die Gesamterscheinung dieses bohême-artigen Künstlers erinnert in manchen Punkten an Maler der neueren Zeit.

Nr. 853B
Nr. 853J
Nr. 853H

Neben Bildnis, Genre und Landschaft ist das „Stilleben" eine Hauptdomäne der holländischen Kunst. Ansätze zu ihm finden

sich bereits bei Aertsen, Beuckelaar und noch früheren Künstlern, aber zur reifen klassischen Gestaltung ist das Stilleben erst im siebzehnten Jahrhundert gelangt, wo eine fast unabsehbare Zahl begabter und weniger begabter, immer aber gewissenhafter Maler dieses Feld in seiner ganzen Ausdehnung kultiviert. Neben das lebens- und genußfreudige Haarlem, das durch ein prächtiges, *Nr. 905A* ganz toniges Stück von Frans Hals d. J. mit Prunkgefäßen, Büchern und Früchten wie durch tüchtige Bilder der Pieter Claesz und Willem Claesz Heda trefflich charakterisiert wird, tritt das gelehrte orthodoxe Leiden mit gekläubelten Bildchen, in denen dem Beschauer ein Memento mori als Stilleben dargeboten wird: ein besonders schönes, malerisch abgewogenes *Nr. 921A* Beispiel dafür ist die „Vanitas" des Pieter Potter. Im Haag wählt man das Fischstück, zu dem der Markt des benachbarten Scheveningen das reichste Material bot; in Utrecht entwickelt sich auf Anregungen aus den spanischen Niederlanden durch reformierte Flüchtlinge das Blumenstück, als dessen gefeiertster Meister Jan Davidsz de Heem genannt werden muß. Gleich abwechslungsreich wie die Motive dieser Stilleben sind die Behandlungsweisen der einzelnen Künstler, das Kolorit ist bald wie bei Heda, kühl, fast einfarbig und tonig, bald bunt wie bei de Heem, prachtvoll schimmernd mit starkem Helldunkel *Nr. 948J* bei Willem Kalf (in Kabinett 53, vgl. Abbild. S. 477), und sehr brillant und von pastoser Kraft bei Abraham van Beijeren. In der Galerie sind alle diese Meister ausgezeichnet vertreten, ihre Gemälde aber wurden in verschiedene Kabinette verteilt, um das Gesamtbild belebter zu gestalten; die wichtigsten Stücke wurden und werden noch weiterhin beim Ort der Aufstellung kurz genannt.

Kabinett 58

Zu den früher besonders gefeierten Genre- und Porträtmalern vom Anfang des 17. Jahrhunderts gehört in erster Linie der *Nr. 758A* Delfter Anthony Palamedesz. Schon seine frühe „Gesellschaft beim Mahl im Freien" besitzt eine große Delikatesse im



Jakob van Ruisdael: Haarlem von den Dünen aus gesehen

Kolorit und in der Technik, und die Komposition ist hier aufs glücklichste abgewogen. In den beiden porträtmäßig gezeichneten Hauptfiguren ist deutlich der überleitende Schritt zum Bildnis hin getan; als dessen schlichten, sicheren Meister erweisen ihn die zwei benachbarten Porträts. Eine ähnliche Zwischengattung wie jenes Gesellschaftsstück des Palamedesz ist das sonderbare „Schäferbild" des Jacob Gerritsz Cuijp, auf dem man ein holländisches Brautpaar, als Damon und Phyllis verkleidet, lustwandeln sieht. J. G. Cuijp, der Vater des berühmten Landschafters Aelbert, zeigt sich hier in Zusammenhang mit der italienisierenden Richtung, wohl dank der Einwirkung seines Lehrers Abraham Bloemaert. Sein Neffe, Benjamin Cuijp, vertritt eine ähnliche Richtung; er hat in origineller Weise religi-

Nr. 741 u. 758B

Nr. 743A

öse Szenen in genrehafter Auffassung gemalt. Das Helldunkel Rembrandts, dessen Einfluß er in hohem Maß erfahren, setzte er in einen helleren, grauen Ton um, der meist wenig erfreulich wirkt, wie etwa in seiner „Anbetung der Hirten“. Älter und altertümlicher als er ist Adriaen van de Venne, einer der wichtigsten Landschafter und Genremaler dieser Generation; die beiden Gegenstücke „Sommer“ und „Winter“ in Berlin gehören zu seinen besten Leistungen. Auch hier bemerkt man die Verquickung der zwei Gattungen, Genre und Landschaft; und analog den älteren Kalenderdarstellungen dient das Figürliche dazu, das Treiben der Menschen in den verschiedenen Jahreszeiten zu veranschaulichen. Schon Pieter Breughel verfolgte ähnliche Tendenzen; und des Adriaen van de Venne Beziehungen zu der Familie der Breughel, zumal zum sogen. Sammetbreughel, werden in seiner Farbengebung wie Kompositionsweise aufs deutlichste erkennbar.

Nr. 743B

Nr. 741A u. 741B

Der Rückschlag auf die lebhaften Farben der vlämisch beeinflußten Künstler äußerte sich zuerst und am stärksten in Jan van Goijen, der mit der Manier seiner Vorgänger begann, aber allmählich zu einem tonigen, zuletzt fast monochromen Kolorit gelangte, das nur mit matten gelblichen, später graugrünlichen und grauen Tönen rechnet. In der Wahl seiner Motive steht er dem S. van Ruijsdael oft sehr nahe; auch er liebt die breiten, dunstigen Flußläufe und Kanäle und den bewölkten Himmel des nahen Meers. Die beiden „Stadtansichten“ (Arnheim und Nimwegen) in diesem Kabinett sind für seinen späteren Stil ebenso bezeichnend, wie eine „Winterlandschaft“ durch die Baumzeichnung und das Figürliche apart wirkt. Von S. van Ruijsdael enthält der Raum eine im Tone sehr kräftige „Flachlandschaft“ mit schönen Baumgruppen aus seiner späteren Zeit.

Nr. 865D u. E

Nr. 865C

Nr. 901B

Van Goijens Seebilder leiten hinüber zu einer Gruppe von Künstlern, die sich ganz auf das „Seestück“ beschränkt. Unter



Pieter de Hooch: Die Mutter

ihnen haben Simon de Vlieger und Jan Porcellis, der mit van Goijen im feinen, tonigen Kolorit wetteifert, den Vorrang; durch sein vagierendes Leben hat der zuletzt genannte besonders stark auf die anderen Marinemaler eingewirkt. Zwei kleine „Darstellungen der ruhigen See" lehren ihn wie den schwächeren Reinier Zeemann kennen; andere Seestücke sind in den folgenden Räumen verteilt. *Nr. 832A u. 875B*

Die Anregung zu dem warmen, goldigen Abendton hat van Goijen durch Aelbert Cuijp erhalten; sehr deutlich läßt dessen „Sandige Flachlandschaft" Goijens Anschluß an diesen Dordrechter Maler erkennen. Auch die andern Gemälde Cuijps *Nr. 861*

in unserer Galerie sind (bis auf 861B) Frühwerke; in englischen Sammlungen ist seine reife Kunst am besten zu studieren.

Ganz anders wie diese zarten, fast einfarbigen Bilder wirkt die kleine Landschaft Peter de Molyns; durch den energischen Kontrast von lichter Ferne und dunklem, warmen Vordergrund ist das schlichte Motiv stimmungsvoll gemacht. *Nr. 960B*

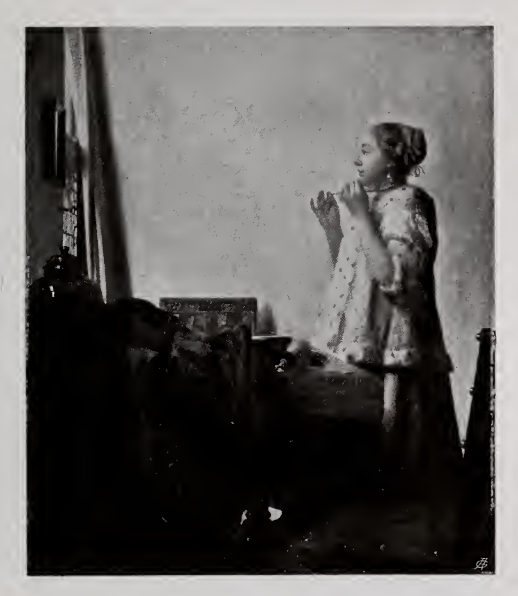
Endlich verlangen auch die Bildnisse in diesem Kabinett besondere Erwähnung; so das „Bild einer jungen Frau" von 1628 von dem Utrechter Paulus Moreelse, das einer alten Dame von J. G. Cuijp (1624) und vor allem die prachtvollen, trotz des kleinen Formates sehr wirkungsvollen „Donatorenbilder", die als Flügel zu einem religiösen Gemälde — wohl einem Kruzifixus — gedacht waren, Werke des berühmten Thomas de Keijser aus Amsterdam. Er galt bisher und wohl mit Recht auch als der Autor eines „Familienporträts", das neuerdings einem verwandten Meister van Loo zugewiesen wurde und wie die vorherbetrachteten Bildnisse ein würdiges Beispiel dieser echt holländischen genremäßigen Malerei ist. *Nr. 753* *Nr. 743* *Nr. 750B u. C* *Nr. 750*

Unter den „Stilleben" in diesem Raum zeichnet sich das mit Musikinstrumenten von Pieter Steenwijck durch einen warmen, hellen Ton und flüssige Malweise aus, während der Frühstückstisch mit Glas und Silber von Pieter Claesz van Haarlem durch anspruchslose Gruppierung und geschmackvollen, kühl-grünen Gesamtton anspricht. *Nr. 739A*

Landschaften und Genrebilder

Kabinett 57

Der Nachbarraum, der vormals die kleinen und mittelgroßen Bilder Rembrandts umschlossen hat, enthält eine Auswahl besonders feiner Landschaften und Genrebilder aus der Blüteepoche der holländischen Malerei, Werke der Terborch, Pieter de Hoogh, Vermeer van Delft und Stilleben von Kalf, wie endlich Gemälde der Jacob von Ruisdael und Willem van de Velde.



Jan Vermeer van Delft:
Junge Dame mit dem Perlenhalsband

Unter den Schilderern des holländischen Interieurs steht Pieter de Hooch an erster Stelle. In seinen frühen Gemälden äußert sich noch der Einfluß der älteren Sittenbildmaler wie der Duyster und Kick und daneben der Anschluß an Rembrandtische Beleuchtung: die Malerei ist breit, selbst flüchtig, und Modellierung wie Kolorit sind frisch und kräftig. Er liebt hohe, weite Räume, die heller Sonnenschein durchfließt; eine Besonderheit seiner Kunst sind die perspektivischen Durchblicke in andere, malerisch kontrastierende Räume, in Höfe, Gärten oder dergl. Wenige haben wie er das Saubere und Behagliche des holländischen Wohnhauses getroffen. Die Motive seiner Menschen sind dem täglichen Leben entnommen; so schildert das schöne, farbige Bild in unserer Galerie, wie eine junge Frau eben ihr Kind gestillt hat und auf die Wiege blickt, in die das Baby gebettet ist (vgl. Abbild. S. 467). Ein zweites, kürzlich erworbenes Bild „Die Goldwägerin" charakterisiert jene

Nr. 8203

Nr. 1401B



Gerard Terborch: Junges Paar beim Wein

Epoche des Künstlers, wo er unter dem Einfluß des nur wenig jüngeren Vermeer van Delft seinen Stil umgebildet hat und statt kräftiger Licht- und Farbenkontraste warm abgestimmte Farbenharmonien mit feinen Reflexlichtern malt. Auch das Motiv klingt hier unmittelbar an den Delfter Lichtmaler an. Eine kleine, treffliche Studie von Pieter de Hooch werden wir noch im Thiemsaal (s. S. 484) kennen lernen.

Der Künstler J a n V e r m e e r v a n D e l f t war indirekt (durch Carel Fabritius) ein Rembrandtschüler. Doch er entfernt sich weit von Rembrandts konzentrierten, übernatürlichen Lichteffekten und gibt statt dessen das wirkliche diffuse Tageslicht. Zugleich bringt er in seinen geschmackvollen Bildern die ausgesprochenen Lokaltöne wieder zu künstlerischer Geltung; unter ihnen trifft man ein sanftes Lichtblau und ein fein abgedämpftes Zitronengelb mit wenig zartem Zinnober und Blau-



Gerard Terborch: Das Konzert

schwarz zu steigerndem Kontrast am häufigsten an. In seine Interieurs fällt das Licht durch hohe Fenster in reicher Fülle, doch leicht gedämpft; die Wände sind hell abgetönt, die Figuren heben sich in einfachen, fein empfundenen Umrissen, öfters im Profil, von ihnen ab. Das Gegenständliche in seinen Bildern ist meist das denkbar einfachste, ohne alle dramatischen Pointen und meist in einer oder wenig mehr Figuren dargestellt. Berlin besitzt zwei von seinen ziemlich seltenen Bildern. In dem einen, „Herr und Dame beim Wein“, hat der Meister verhältnismäßig reiche Mittel an Farbigkeit wie im Beiwerk aufgewendet; in seiner späteren Zeit beschränkt er sich in beidem immer mehr und stimmt seine Gemälde ganz auf wenige, sehr zarte Töne ab (vgl. Abbild. S. 469). Jan Vermeer hat gerade das schlichte Motiv des Mädchens am Fenster mehrmals in ähnlicher Weise behandelt und lohnend ist es, sie mit Pieter de Hoochs „Goldwägerin“ zu vergleichen.

Nr. 912C

Ein gleiches gilt von der Gegenüberstellung der Interieurschilderung dieser beiden Malern mit den Gemälden des Terborch. Jene zwei Meister wählen ihre Motive aus dem behäbigen Leben der besseren Bürgerkreise; Terborch dagegen hält in erster Linie die vornehme, mehr exklusive Gesellschaft seiner Darstellung für würdig. Wo er eine so raffinierte Wirkung erreicht, *Nr. 791 G* wie in dem berühmten „Konzert" (vgl. Abbild. S. 471), scheint er Vermeers delikaten Bildern vollkommen ebenbürtig, zumal Komposition und Haltung der beiden musizierenden Damen hier sehr geistreich gegeben ist und eine sehr intime Interieurstimmung *Nr. 791 H* erreicht ward. Anders das „Junge Pärchen beim Wein" (vgl. Abbild. S. 470), bei dem sich das Interesse auf die beiden Figuren konzentriert; in ihrer Unterhaltung ist das dramatische Moment betont, es wird noch gesteigert durch den neutralen Hintergrund einer grauen Wand. Ähnliches gilt auch für ein *Nr. 791 F* früheres Bild „Der Raucher", das derber in der Wirkung, aber auch sehr anheimelnd im Gegenständlichen ist. Terborch war auch ein vortrefflicher Bildnismaler und hat namentlich dem Porträt in ganzer Figur mit den Akzessorien des Interieurs die klassische Ausprägung verliehen. Es ist eine wundervolle Gemessenheit in diesen Bildern, die wie die klassische Verkörperung des holländischen Mynheertums jener Tage erscheinen. Von der lebenswahren Charakteristik eines Frans Hals, der manchmal bis zu ungezügelter Derbheit gelangt, ist Terborch im Künstlerischen und im Kulturellen durch eine tiefe Kluft getrennt. Beispiele seiner vornehmen, gedämpften Auffassung sind *Nr. 791 D, Nr. 791 E* die Männerporträts in ganzer Figur wie auch zwei Gegenstücke *Nr. 719 A, Nr. 719 B* (Saal 52), die einen Herrn von Marienburg und seine Gattin darstellen.

Charakteristisch für die Interieurmalerei der derberen, mehr volkstümlichen Richtung und ein besonders schönes Beispiel *Nr. 795 D* dieser Art ist die „Kindtaufe" von Jan Steen (vgl. Abbild. S. 473); der Meister hat hier seinem Lehrer Hals in den im

Raume aufgehängten Bildern — Hille Bobbe und dem Trinker, der jetzt in Cassel — ein schönes Denkmal gesetzt.

Steens andere Gemälde werden wir im Nachbarraum antreffen zusammen mit den Bildern des Gabriel Metsu aus Leiden, der in seinen frühen Werken dem Meister der „Kindtaufe" gelegentlich nahe steht. Sein Schüler war Michiel van Musscher, der durch das geschmackvolle Bildnis eines älteren Herrn vertreten ist. *Nr. 850A* Charakteristisch schildert es den vornehmen, selbstbewußten Weltmann des Barockzeitalters, dem schon die pompöse Tracht und die lange Allongeperücke ein würdevolles Aussehen verleihen. —

Unter den Landschaftern, die allmählich wieder zu kräftigerer Lokalfarbe zurückkehren, ragt Jacob van Ruisdael wie



Jan Steen: Die Kindtaufe

ein Riese hervor. Obwohl er ausschließlich Landschaftsmaler gewesen, vermag er doch mit starker Eindringlichkeit zum menschlichen Gefühl zu sprechen; und seine Naturschilderung wird dem Ausdruck stiller Friedfertigkeit ebenso gerecht, wie der Verkörperung aufbrausender Leidenschaften. Finstere Wolken jagen da geballt über den Himmel und stimmen das Grün der Bäume und des Grases düster und schwer; wuchtig heben sich die Massen der Wipfel gegen den Himmel ab. Neben den älteren Landschaftern, wie Jan van Goijen erscheinen Ruisdaels Bilder lokalfarbiger; auch hat er wieder mehr die Motive aus den hügeligen Gebieten der Nachbargaue gegenüber denen aus seiner engeren Heimat bevorzugt. Sein bedeutendstes Bild in Berlin, „Der Eichenwald", ist erst im nächsten Zimmer zu betrachten; in diesem sind kleinere Gemälde mit waldigen Szene- *Nr. 884B* rien und schlichterer Stimmung ausgestellt; so die „Landschaft mit der Klosterruine", das „Dorf am Waldesabhang" und die *Nr. 885F* kleinere „Flußlandschaft". Sie alle ernst und schwer im Kolorit; besonders aber im Vergleich zu den andern Naturschilderungen in diesem Kabinett. Das gilt in erster Linie von dem farben- *Nr. 1679* prächtigen Bild des Willem van de Velde: „Stille See", das erst in neuerer Zeit als Geschenk in das Museum kam und sehr dekorativ in der Anordnung der großen Segelschiffe vor sonnigem Himmel erscheint. Eine so frische kräftige Wirkung ist die Ausnahme bei Philips Wouwermans, der seine hellen Landschaften fast immer mit reicher Staffage füllt; aber gerade in frühen Bildern, wo solche beinahe fehlt, am unmittelbarsten und sympathischsten erscheint: das zeigt ein Vergleich zwischen *Nr. 900E* dem kleinen trefflichen „Dünenweg" und seinen späteren Bildern in Kabinett 60 (s. S. 518). Auch Paulus Potter wirkt *Nr. 872B* in dem neuerworbenen Bilde der „Stier" bei kleinem Format durchaus monumental; die Kraft der Bewegung kommt prachtvoll zum Ausdruck und der Kontrast zwischen dem schwarzen Stier und der weißen Wolke konnte kaum großartiger ausgenutzt



Paulus Potter: Der Stier

werden. Glatter und zierlicher erscheint ein größeres Bild: der „Aufbruch zur Jagd im Bosch“ (Saal 52, vgl. dort).

Als Zwischenglied zwischen den Darstellungen von Interieur und Landschaft erscheint die Stadtvedute, die auch in Holland jener Zeit vielfach gemalt wurde. Ihr Hauptmeister war Jan van der Heyden, der es verstanden hat, das Bild der Örtlichkeit durch die Betonung von Bäumen und anderer Vegetation zu bereichern; daneben zeichnet sich seine „Straße vor dem Haarlemer Tor in Amsterdam“ durch eine feine Beobachtung von Licht und Luft aus, die den Eindruck des Naturwahren noch steigert. *Nr. 1623*

Endlich fordern in diesem Kabinett noch ein paar köstliche „Stilleben“ von Willem Kalf besondere Beachtung; so das Stück mit prachtvoll gemalten Pokalen und zwei Gegenstücke, bei denen Früchte und Teppiche mit buntem chinesischen Porzellan und verschiedenartigen Gläsern zu einem prächtigen *Nr. 948I* *Nr. 948F* *Nr. 948D*

Gesamteindruck vereint, ohne doch bunt zu wirken; Rembrandts Einfluß zeigt sich auch hier in feinem Helldunkel und tiefen leuchtenden Farben (vgl. Abbild. S. 477).

Kabinett 56

Im Nachbarraum ist zunächst Jacob van Ruisdaels berühmtes Gemälde: „Der Eichenwald" zu betrachten (vgl. Abbild. S. 478); es verkörpert vortrefflich des Meisters mittlere Zeit (um 1660). In den machtvollen Stämmen, dem meisterhaft geschilderten Laubwerk verrät sich seine Fähigkeit, das Organische der Bäume zu erfassen; und die großartige, monumentale Komposition beweist die Klarheit und Kraft seiner Gestaltungsweise. Als Schilderer von kleineren Waldbildern bewunderten wir ihn schon im vorigen *Nr. 885F* Kabinett. Hier lernen wir auch seine Stadtveduten und Dünen- *Nr. 885H* landschaften kennen, so die feucht-trüb gestimmte „Ansicht *Nr. 885D* Haarlems" und den „Damplatz zu Amsterdam", in der die Figuren von Eglon van der Neer oder von Gerard van Battem *Nr. 885E* sein sollen. In einem kleineren Bild die „Fernsicht von den Dünen bei Overveen", stellt er den weiten Ausblick über das flache Land der Heimat dar, nicht weniger treu als die van Goyen und Salomon van Ruijsdael, doch weit stimmungsvoller als sie. *Nr. 884* Und endlich beweist das große Seestück in düsterer Färbung (Saal 73), das ein aufsteigendes Gewitter packend schildert und in welchem sich rasende Wolken und wogendes Meer zu vermischen scheinen, daß Ruisdael auch diese Seite der Landschaftsmalerei erfassen konnte, wie kein anderer in jener Zeit.

Neben Jacob van Ruisdael steht der ihm verwandte, jüngere Meindert Hobbema, ein Meister, dessen Bilder sich teilweise sehr ähneln, doch selten und deshalb in Sammlerkreisen besonders geschätzt sind. In der Tat: Hobbema ist ärmer an Phantasie und nüchterner als Ruisdael, aber er hat in der pikanten Technik und Lichtführung, dem eigenartigen, oft fast goldigen Kolorit wie der lockeren Komposition der Bäume und *Nr. 886* Büsche eine sehr persönliche Note. Die „Waldige Landschaft" ist nicht so sehr von Bedeutung, aber doch charakteristisch für

seine Art. Wenn sich Jacob van Ruisdael und selbst Hobbema in ihrer Schilderung der Natur Rembrandt und Herkules Seghers dadurch nähern, daß sie ihren Landschaften den Eindruck einer weltabgeschiedener Stille geben, so haben an-



Willem Kalf: Stilleben

dere Holländer jener Zeit das mannigfache Leben in der Natur mit Vorliebe studiert und Landschaften, erfüllt von arbeitenden Menschen und weidendem Vieh gemalt. Adriaen van de Velde gehört zu dieser Gruppe, jedoch war er keiner von jenen einseitigen Meistern, die lediglich Tierbilder schufen oder Staffagefiguren malten. Er hat gelegentlich die Naturschilderungen befreundeter Maler durch figürliches Beiwerk geschmackvoll belebt; in erster Linie jedoch ist er ein fein empfindender Landschafter gewesen. Überzeugend ist in der „Farm" (vgl. Abbild. S. 481) die Ruhe des Sommermittags geschildert. Kühlender Schatten deckt die breiten Wiesen, fein lugt das kleine Dach

Nr. 922C

in gedämpftem Ziegelrot durch das zierlich gezeichnete Laubwerk der alten Bäume und behagliche, fast festtägliche Stimmung spricht aus der Staffage, den Landleuten und dem weidenden Vieh. Auf eine „Flache Flußlandschaft" (Saal 52) sei hier schon hingewiesen, sie ist, im Gegensatz zur „Farm" mit dem Datum 1666, ein Frühwerk von weichem, hellem Ton und sauberer Ausführung; ihr Reiz beruht in dem hellen Himmel und dem sehr fein gemalten Wasserspiegel. — Gelegentlich hat auch der weniger bekannte Haarlemer Meister Hendrik Mommers wirkungsvolle Bilder mit Figurengruppen und Tieren gemalt; unsere „Landschaft mit Hirten" ist ein besonders gutes Werk seiner Hand.

Nr. 922B

Nr. 845



Jacob van Ruisdael: Der Eichenwald

Die Übergänge von der Landschaft zum Genre liegen in erster Linie bei Jan Steen, vielleicht dem bekanntesten und produktivsten holländischen Genremaler; denn in einigen von seinen Gemälden trägt die Schilderung des Landschaftlichen bedeutend zur Wirkung bei. Besonders gut ist unter ihnen der „Wirtshausgarten", auf dem der Maler sich in heiterer Situation und Stimmung geschildert hat; von den Seinen umgeben, häutet er lachend einen Hering ab. Die Sonnenstrahlen fallen durch die Zweige der Laube und werfen prickelnde Lichter auf die promenierenden und sitzenden Gäste: das gibt dem Bilde einen ganz eigenen Reiz. Steens Bilder sind nicht immer von einer gleichen Qualität; schwächer als der „Wirtshausgarten" ist das große, etwas dekorativ behandelte Gemälde „Der Streit beim Spiel", das den Maler in weniger günstigem Lichte zeigt.

Nr. 795
Nr. 795B

Unter den Stilleben in diesem Kabinett seien das „Frucht- und Blumengehänge" des de Heem, ein „Frühstückstisch" von Pieter Claesz in dem ihm eignen, feinen grau-grünen Ton erwähnt und ferner zwei dekorative Bilder von Jan Weenix, die tote Hasen und verschiedene Vögel darstellen. Weenix, ein bis ins 18. Jahrhundert hinein tätiger Meister, erscheint in großen Gemälden besonders glücklich; hier kann sich seine ausgesprochene Begabung für dekorative Wirkung am deutlichsten zeigen. Als sein Widerspiel wirkt hier Willem Kalf, dessen größere Hauptwerke wir schon im Kabinett 57 sahen; hier ist er durch ein kleines Küchen-Interieur vertreten, das, in dunklen und warmen Farben mit prickelnden Lichtern gemalt, mit seiner Fülle von Einzelmotiven viel mehr als Stilleben wie als ein Interieur erscheint (vgl. Abbild. S. 482).

Nr. 906
Nr. 948
Nr. 919B u. 974A

Unter den Bildnissen zeichnen sich die Frauendarstellungen der Cornelis Verspronck und Govaert Flinck (von 1641) durch schlichte und natürliche Auffassung aus, während den Porträts von Pieter Nason und B. van der Helst eher eine gewisse Eleganz eigen ist.

Nr. 877A
Nr. 813A
Nr. 1007A
Nr. 825A

Gabriel Metsu ist hier durch ein feines kleines Frühwerk: *Nr. 792A* „Die kranke Frau“ (vgl. Abbild. S. 483) vertreten. Er zeigt in *Nr. 792C* seiner kurzen Künstlerlaufbahn die typische Entwicklung der späteren holländischen Kunst. Von warmen leuchtenden Tönen, in denen Rembrandtsches Helldunkel nachwirkt, kommt er zu einer kühlen, glatten Malweise (s. S. 500); und gleiches gilt für Nicolaes Maes. Er war um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein treuer Rembrandtschüler, aber hat später im Anschluß an den von Italien und Frankreich beeinflußten Zeitgeschmack glatte, elegante Bilder gemalt. Sein frühes Bild „Die äpfelschälende Frau“ (vgl. Abbild. S. 499) ist durch die schlichte Auffassung, die Kraft von Licht und Farbe, die sich mit feinem Helldunkeleffekt vereint, und das sympathische Motiv überaus reizvoll.

Kabinett 54

In einem schmalen Durchgangsraum, der dem Thiemsaal, dem letzten dieser Flucht, vorgelagert ist, fanden einige derbere Bilder und einige Gemälde der italienisierenden Richtung eine provisorische Aufstellung. So zwei kleine Gemälde des Amsterdamers Nicolaes Moeijaert, die wie seine meisten Bilder im Kolorit ziemlich nüchtern und trocken erscheinen, aber durch eine eigenartige Verwertung italienischer Anregungen, namentlich von Elsheimer her, interessieren; das gilt besonders von dem *Nr. 699* „Bacchanal“, während die Szene „Ruth und Boas“ durch gut beobachtete Landschaft ausgezeichnet ist. Ein seinerzeit geschätzter Schilderer „arkadischer“ Landschaften ist Dirk van der Lisse, der unter dem Einfluß des weiter unten erwähnten Poelenburgh steht; auch er war ein Vertreter der hauptsächlich in Utrecht ansässigen italienischen Richtung. Die in langem *Nr. II, 467* schmalen Format komponierte „Landschaft mit antiken Ruinen und arkadischer Staffage“ charakterisiert seine Art.

Ein historisch interessanter Meister ist Jan Miense Molenaer, der dem engeren Kreise des Frans Hals angehörte, als er das auch gegenständlich interessante Bild „Die *Nr. 873* Werkstatt des Malers“ schuf; später trat er zu den von Rembrandt



Adriaen van de Velde: Die Farm

angeregten Genremalern in Beziehung. Für seine derb-vergnügte, Jan Steen verwandte Schilderungsweise sind zwei spätere Bilder charakteristisch: Die „Dorfschänke" und der „Bänkelsänger". *Nr. 949* Letzteres hängt bei den Bildern verwandter Gesellschaftsmaler *Nr. 946* Kick, Duck, W. Duyster u. a.) im großen Oberlichtsaal (52).

Die Sammlung Thiem

Das Schwergewicht der Sammlung Adolf Thiem, die kurz *Saal 53* vor der Eröffnung des Museums (im Jahre 1904) erworben ist und vor der Hand beisammen bleiben soll, ruht auf den Stilleben der nordischen Schulen; besonders reich ist sie an großdekorativen Stücken. Der Holländer Claes Heda, von dem schon kurz die Rede war, ist durch ein delikates, kleineres Bild mit *Nr. 1644* Silber, Glas und Backwerk vertreten. Ein imposantes Stilleben *Nr. 1641*



Willem Kalf: Stilleben

größeren Formats gilt ebenfalls als seine Arbeit, doch ist es vielleicht ein Frühwerk des Jan Davidz de Heem. Beiden Gemälden ist ein kühles, fast einfarbiges Kolorit eigen, das vornehm absticht von dem leuchtenden, sehr farbigen Gemälde des Rembrandt - Schülers Willem Horst. Abraham Mignons tote Vögel sind von delikatester Behandlung des Stofflichen und köstlicher Farbe, und gleiche Vorzüge gewahren wir auch bei Willem Kalf. Diese tonig behandelten, klar und sorgfältig komponierten Stilleben der Holländer bilden den lehrreichen Kontrast zu den farbenprächtigen schwungvollen Bildern der Vlamen, die eine an Rubens gebildete, flüssige und großzügige Malweise und kräftige Lokalfarben aufweisen und denen fast immer ein dramatischer Akzent gegeben ist. Der Ausdruck leidenschaftlichen, starken Lebens ist ja charakteristisch für vlämische Kunst. In Rubens hat er seine höchste Steigerung erlebt. Auch beim Stilleben begnügt sich der Maler selten, Früchte, Fische und reiche Jagdbeute auf samtenen Decken auszubreiten, sondern er fügt noch Hunde hinzu, die sie bewachen, oder eine Katze, die lüstern heranschleicht, wie in Frans Snyders farben-

Nr. 824B

Nr. 1642

Nr. 948G

Nr. 774C

prächtigem Bild, während Jan Fyts monumentales „Stilleben“ durch einen kleinen Affen die lebende Staffage erhielt. Freilich bedeutet er wenig für die großartige dekorative Wirkung. Es sind die toten Fische auf goldener



Gabriel Metsu: Die Kranke

Nr. 383C

Schale und die Fruchtguirlande, die zusammen mit dem violettlichblauen Samt dieses reiche Konzert prächtiger Farbentöne ergeben. Ähnliches gilt auch von dem feinen Gemälde mit Wild und Vögeln von Pieter Boel, wenn es auch etwas schlichter im Kolorit erscheint. *Nr. 383 D*

Die Bildnismalerei der Niederlande wird durch vier interessante Porträts charakterisiert. Die vlämische Schule ist durch das geschmackvoll-vornehme „Bildnis eines jungen Mannes“ von Franchoys und durch die prachtvolle Darstellung in ganzer Figur der jugendlichen Marchesa Gironima Spinola von van Dyck vertreten (vgl. Abbild. S. 485). Das distinguierte Wesen der eleganten Aristokratie ist in diesem Gemälde aus des Malers *Nr. 1639* *Nr. 787A*

Genueser Zeit aufs glücklichste zum Ausdruck gebracht, während das stattliche Frauenporträt von dem Holländer Verspronck den Charakter schlicht bürgerlicher Tüchtigkeit besitzt, und in dem Bildnis einer älteren Dame von Jacob Backer die Vornehmheit des Alters zur Erscheinung kommt. — Die Interieur-Darstellung Hollands ist endlich durch zwei kleine reizvolle Bilder vertreten, von denen das eine von Pieter de Hooch den pikanten Durchblick durch mehrere Zimmer farbig sehr fein empfunden schildert; während das andere durch das einfache, malerisch sehr geschmackvoll behandelte Motiv zunächst an Vermeer van Delft gemahnt, doch farbig wie auch in der Behandlung A. van Beyeren weit näher steht. Sein Autor ist noch nicht mit Sicherheit erkannt.

Nr. 877B · *Nr. 1640* · *Nr. 1401* · *Nr. 912D*

Zu interessanten Vergleichen mit diesen Raum-Darstellungen fordern die älteren Bilder der Thiem-Sammlung auf, so Dierick Bouts Gemälde: „Christus bei Simon“ (vgl. Abbild. S. 489), das hohe malerische Qualitäten besitzt; dann eine Madonna von Memling und eine frühe von Gerard David (vgl. Abbild. S. 487), bei der das zarte Kolorit des Fleischtons und der fernen Landschaft raffiniert durch den Kontrast mit dunklem Buschwerk gesteigert wird. Der nächsten Generation gehört Bernaerd van Orleys (?) „Verkündigung“ an, deren Pathos und überreiche Dekoration die italienisierende Übergangszeit treffend charakterisiert. Endlich kann auch die ältere transalpine Kunst mit ihrer anderen Formensprache und ihren anderen Idealen in den Täfelchen des eigenartigen Venezianers Carlo Crivelli und in dem stattlichen und koloristisch sehr feinen hl. Hieronymus des Ferraresen Ercole de' Roberti (s. S. 287) in dieser niederländischen Umgebung betrachtet werden.

Nr. 533A · *Nr. 529D* · *Nr. 573A* · *Nr. 645A* · *Nr. 1156B u. C* · *Nr. 112E*

Danach führt unser Weg durch den schmalen Raum 54 und das anschließende Kabinett 55 in den großen Oberlichtsaal, in welchem große und kleinere Bilder der vlämischen und holländischen Schulen zur Aufstellung gelangten.



A. van Dyck: Bildnis der Marchesa Spinola

Vlämische Malerei

Saal 52 Zunächst der Tür zum Kabinett 55 und an der benachbarten Schmalwand sind vlämische Gemälde aus dem Zeitalter des Rubens, und zum Teil aus seinem näheren Umkreis vereinigt. *Nr. 780* Ihm selbst gehört die schon erwähnte Skizze zum Altarbild der Augustinerkirche in Antwerpen an (s. S. 444). Auch hat er *Nr. 765* die Staffage zu Jan Brueghels „Landschaft mit dem hl. Hubertus" gemalt; seine großzügige Art sticht hier aufs deutlichste von der Feinmalerei des Schülers ab, der außerdem durch ein *Nr. 688A* schönes „Stilleben" mit Blumen und Johannisbeeren vertreten ist. — Gelegentlich war auch der Landschafter Lucas van Uden in Rubens' großem Atelier beschäftigt und hat hier seinen Stil *Nr. 678A* ausgebildet. Unsere „Hügelige Landschaft" besitzt viele Reminiszenzen an den Meister, so die Gewitterstimmung mit dem Regenbogen, ohne freilich dessen großartige Wirkung zu erreichen. Das figürliche Beiwerk ist von Teniers hineingemalt; und gleiches *Nr. 678C* gilt von einer größeren Landschaft van Udens, die erst in neuerer Zeit in das Museum kam. Einfacher im Motiv ist sie doch interessant und wirkungsvoll durch den starken Kontrast der lichten Ferne zu dem beschatteten warmgrünen Vordergrund. Von David Teniers selbst, dem wichtigsten Vertreter der vlämischen Genremalerei ist hier eine stattliche Reihe guter Gemälde vereinigt. Als Nachfolger der Bosch und Brueghel, d. h. als den Erfinder phantastischer Fabelwesen lehren ihn zwei *Nr. 866D* Gemälde „Die Marter des Reichen im Fegefeuer" und die *Nr. 859* „Versuchung des hl. Antonius" kennen. Im letztgenannten hat er in der jungen Frau mit dem Weinglas die eigene Gattin (Anna Brueghel) dargestellt. Auch in dem genrehaften Gruppen- *Nr. 857* bildnis „Der Maler und seine Familie" treffen wir sie an. Teniers dankt seine Popularität den heiteren Schilderungen aus dem *Nr. 866C* Volk und der Gesellschaft seiner Heimat, wie der „Vlämischen *Nr. 866B* Kirmes", der „Gesellschaft beim Male" oder der „Wachtstube *Nr. 866F* mit Petri-Befreiung" im Hintergrund. Aber interessanter erscheint

er in einer lichten Flachlandschaft, die sich durch ihre geistreiche und flüchtige Mache und eine feine Beobachtung der Atmosphäre in gleichem Maß auszeichnet (andere Bilder von ihm im Saal 62).

Nr. 866G



Gerard David: Maria mit dem Kinde

Ein jüngerer Zeitgenosse von Teniers war der Porträtmaler Gonzales Cocques, der Schüler und Schwiegersohn David Ryckaerts des Jüngeren, der aber jenen im Koloristischen wie in der Charakterisierung seiner Modelle weit überragt. Unter dem Einfluß von van Dyck entwickelte er seine geschmackvoll-elegante Manier, die freilich nicht in großen Repräsentationsgemälden wie bei jenen, sondern in kleinen, genrehaft aufgefaßten Bildnissen zum Ausdruck kommen sollte. Das reizvolle Porträt des „Cornelis de Bie“ (im Kabinett 60) zeigt seine feine Charakteristik der Persönlichkeit, deren Ausdruck und Bewegung aristokratisch und doch ganz natürlich frei erscheint. Als glücklichen Gestalter figurenreicher Gruppen lehrt ihn das Familienbild, das aus der Sammlung Rudolf Kann unlängst erworben wurde, kennen. Durch

Nr. 864B

Nr. 864C

seinen malerischen Reiz vermag es so fesseln, daß man die feine Ausdeutung der einzelnen Typen fast übersieht.

Weniger gewählt, wenn auch von schlichter, biederer Charakteristik, erscheint daneben Cornelis de Vos; sein großes „Bildnis eines Ehepaars“ besitzt freilich nicht die erfreuende frische Natürlichkeit, wie das Porträt seiner Töchter im Rubenssaal (s. S. 453). Als letzte Gruppe vlämischer Malerei sind die Stilleben von Jan Fyt in diesem Saal zu nennen. Für die dramatische Auffassung der Rubensschule ist seine große Rehhatz charakteristisch, die in der Schilderung der hetzenden Meute und des eben gepackten geängsteten Tieres nicht spannender sein könnte. Im Koloristischen wie in der Stoffbehandlung ist freilich das Stilleben mit „Toten Vögeln“ aus der Sammlung Kann viel raffinierter (vgl. Abbild. S. 495).

Nr. 989

Nr. 883F

Holländische Porträts und Genrebilder

Saal 52

Die Mitten der Wände sind durch ein paar größere Gemälde betont. Von ihnen sei das Historienbild „Die Großmut Scipios“ von G. W. Horst wie auch die andern Bilder der Rembrandt-Schule erst im Anschluß an den großen Meister (Saal 61) besprochen; unter den Bildnissen steht im Dekorativen das „Doppelporträt eines Edelmanns und seiner Gattin“ von Abraham van den Tempel (vgl. Abbild. S. 497) am höchsten. Freilich die Qualität entspricht nicht ganz dem ersten Eindruck, den das pompöse Bild durch seine lichte Farbigkeit erweckt und erreicht nicht das Niveau eines Bartholomäus van der Helst, von dessen Bildnissen es abhängig ist. Das Thema eines jungen Paares, in einem Park lustwandelnd, ist auch von jenem Maler mehr als einmal gebracht; hier ist die Schilderung etwas steif geworden: auch Rubens hat in solchen Bildern den Eindruck der Bewegung in freier Luft viel besser (ein Beispiel in München) zu geben gewußt.

Nr. 858



Dierick Bouts: Christus im Hause Simons

Das Doppelporträt des van den Tempel läßt den größeren Reichtum Hollands in jener späteren Zeit sehen. Die beiden großen stehenden Porträtfiguren des Nicolaes Elias charakterisieren dagegen den schlichten, biederen Stil, der in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts als Nachklang älterer Traditionen in Amsterdam lebte. Mit der monumentalen Art Halsscher Porträts sind sie freilich nicht zu vergleichen, aber man lernt hier auf das klarste die ganz anderen Wirkungen erkennen, die Hals bei äußerlich fast gleichen Mitteln zu erzielen gewußt hat. Von einem unbekannten Meister, der mit ähnlichen Mitteln der Farbe und Modellierung arbeitet, ist das gute Porträt „Der Reeder und seine Gattin"; der Vlame Peeter Meert, der früher als Autor galt, kommt dafür nicht in Betracht. Vielmehr rührt das sehr tüchtige und dekorative Bild von einem Holländer einer Kleinstadt her. Von den Landschaftsmalern, die hier vertreten

Nr. 753A u. B

Nr. 844

sind, begegneten uns schon einige, so Paulus Potter, dessen „Aufbruch zur Jagd im Bosch“ bereits anläßlich seines kleineren, doch mehr monumentalen „Stier“ (Kab. 57) erwähnt ward. Die Farbenwirkung ist infolge vom Durchwachsen des Blaues im Laub der Bäume teilweise beeinträchtigt, doch ist die Zeichnung von Wald und Staffage sehr zierlich und ausdrucksvoll und die Schilderung nicht ohne novellistischen Reiz. Ähnliche Themata wie Potter wählt Philips Wouwermans, nur daß bei diesem das Figürliche neben Landschafts- und Tierdarstellung stärker betont ist; statt des klassischen Stier in Potters Bildern ists hier der weiße Schimmel, der gleichsam die Signatur des Wouwermans vertritt. Seine kleineren Bilder sind im Kabinett 60 vereinigt; hier ist er mit dem größeren und figurenreichen der „Reitschule“ vertreten. Sein Lehrer war angeblich Jan Wijnants, der sich in einer kleinen „Hügeligen Landschaft“ als feiner Beobachter des Lichts verrät; die Staffage malte Adrian van der Velde. Neben solchen Schilderungen der heimischen Gegend wurde, wie schon im 16. Jahrhundert in Holland, die Gebirgslandschaft gemalt. Ihre Vertreter waren Roelant Roghman, den eine größere „Gebirgslandschaft“ kennen lehrt, während der bekanntere Allaert van Everdingen durch drei kleine geschmackvolle Landschaften mit Motiven aus Norwegen vertreten wird. Er hatte sich in den Gebirgen Skandinaviens zum Meister der Landschaft ausgebildet und es gelernt, seine Motive: Felsen, Tannenwälder und Wasserfälle in ihrer Wildheit ausdrucksvoll darzustellen. Manche von ihnen haben auf Jacob van Ruisdael bestimmenden Einfluß gehabt.

Nr. 899

Nr. 836B

Nr. 807A

Nr. 835
Nr. 835A
Nr. 835B

Andere Landschafter Hollands haben die klaren Formen und sonnendurchleuchteten Farben der südlichen Landschaft studiert. Sie entwickelten ein feines Verständnis für die schöne Linie und schlossen sich in der glatteren und fast glänzenden Technik dem italienischen Geschmack an. Als ein Begründer dieser Gruppe im katholischen Utrecht, das seine Maler fast regelmäßig nach



Jan Brueghel d. Ä.: Landschaft mit dem hl. Hubertus

Rom zum Studium sandte, sei Cornelius van Poelenburgh zunächst genannt. Er malte, von Adam Elsheimer (vgl. Kab. 60) angeregt, idyllisch-poetische Motive der italienischen Landschaft, und seine in silbrigen Tönen und zartester Technik ausgeführten arkadischen Bilder, häufig Veduten aus der Umgebung Roms, bildeten früher die Bewunderung aller Italienverehrer diesseits der Alpen. Wenn sich seither auch der Geschmack von dem Geleckten, allzu Süßen dieses Genres abgewandt hat, so bleibt dem Meister doch der Ruhm, einer der sichersten und delikatesten Aktzeichner Hollands gewesen zu sein. Anders als Rembrandt, den am nackten Körper zumeist die Erscheinung der Oberfläche interessierte, der malerische Reiz von zarter Haut und seidigem Haar, und der viel mehr stoffliche Charakteristik als schöne Form anstrebte, sind Poelenburgh und die anderen Romanisten in ihren Werken dem italienischen Geschmack für ausgeglichene Formen nachgefolgt; und besonders die weiblichen



David Teniers d. J.: Die Puffspieler

Gestalten gelingen ihm gelegentlich recht gut. Ihm nahe steht anfangs Herman Saftleven, dessen Darstellung aus Guarinis Pastor fido „Silvio und Dorinda" das Gegenstück zu Poelenburghs „Amarillis und Myrtill" bildet, während sich ein paar andere Bilder dieser Folge in der Galerie von Sanssouci befinden. Von Utrecht aus breitete sich der Geschmack für die italienische Landschaft weiter aus und fand besonders in Amsterdam manche Anhänger, so Moijaert (Kab. 54, s. S. 480), Nicolaes Pietersz Berchem, der in Berlin durch den „Halt vor dem Wirtshaus" vertreten ist, und Karel du Jardin, dessen zwei italienische Landschaften mit Morgen- und Abendbeleuchtung die goldige, etwas süße Tonigkeit und zierlich-glatte Behandlung der arkadischen Maler aufs beste zeigen; die kleinen Bilder von Adam Elsheimer, dem Schöpfer dieser Richtung,

Nr. 958 *Nr. 956* *Nr. 890* *Nr. 848E u. F*



Gonzales Coques: Familienbildnis

sind mit anderen holländischen Bildern im Kabinett 60 (s. S. 520) ausgestellt.

Von jenen andern holländischen Malern, welche die einfache sachliche Wiedergabe der heimischen Landschaft höher schätzen, lernten wir die meisten schon kennen, einige sind auch in diesem Saal mit guten Proben vertreten: van Goijen, Cuijp und Salomon van Ruijsdael. Die kleine zartfarbige Flußlandschaft des letztgenannten, die erst kürzlich ins Museum kam, ist durch ein sehr intimes Studium der Atmosphäre ausgezeichnet. Anderen Malern, besonders Aert van der Neer, genügten die schlichten Motive nicht; er versucht sich an interessanten Beleuchtungseffekten. Besonders häufig hat er Mondscheinbilder und Feuersbrünste gemalt, und trotz häufiger Wiederholung der Motive bleibt er fast immer interessant. Freilich hat seine Kunst den Zeitgenossen so wenig gefallen, daß er zu notdürftigstem

Nr. 865
Nr. 861G
Nr. 901F

Unterhalt eine Schnapskneipe halten mußte. Seine Gemälde haben infolge der dominierenden Beleuchtung wenig Lokalfarben und wirken neben starkfarbigen Bildern trübe und kalt; für sich gesehen aber verraten sie ein feines Empfinden für Perspektive und Komposition, für Tonwerte und Stimmung. Hier *Nr. 840* seien die zwei Feuersbrünste, die charakteristische, klare Winter- *Nr. 840C* landschaft, seine Mondscheinbilder und der kleine „Sonnen- *Nr. 842 bis 842G* untergang" (z. T. Kab. 57 u. 58) nur kurz genannt.

Endlich bieten sich auch einige Interieurs und Genrebilder zu näherem Studium und zur Ergänzung der in den Kabinetten gesehenen Gruppen hier an. Interessant erscheint ein früher *Nr. 791C* Gerard Terborch, „Die Konsultation", die im Gegenstand, der gedämpften Farbe und der Malweise noch stark an die Halsschule gemahnt, aus der Terborch hervorgegangen ist. Das *Nr. 819B* farbig reizvolle Bild „Schweineschlachten im Haus", das von Rembrandts Gemälde „Der geschlachtete Ochse" im Louvre abhängig ist (vgl. Abbild. S. 498), war früher Nicolaes Maes zugeschrieben, jetzt gilts für eine frühe Arbeit des Pieter de Hooch, als er dem Rembrandtschüler Carel Fabritius nahestand. Der seltene Amsterdamer Esaias Boursse, der unter dem Einfluß Rembrandts gebildet und früher oft mit de Hooch oder dem Delfter Vermeer verwechselt wurde, ist mit einer *Nr. 912A* stimmungsvollen Hofansicht „Der Junge mit den Seifenblasen" vertreten. Ihm seien jene Gesellschaftsmaler angereiht, die in der Blütezeit der holländischen Malerei fast allerorten hervortraten. Viele von ihnen waren von Frans Hals glücklich beein- *Nr. 864* flußt, so der Utrechter Jacob Duck und Simon Kick aus *Nr. 858A* Amsterdam, die beide mit tüchtigen Soldatenbildern vertreten sind; und gleiches gilt von W. Duyster und Jan Miense *Nr. 946* Molenaer. Zwei Bilder von diesem sahen wir schon in *Nr. 800A* Kabinett 54, eins im Saal 52; jener ist durch die „Vorbereitung zum Karneval" vertreten, ein frisches, derbes Bild, das freilich nur eine Seite seiner reichen Begabung zeigt. Neben Frans



Jan Fyt: Tote Vögel

Hals ist Rembrandt für die Genredarstellung im Interieur anregend und bedeutungsvoll gewesen. Er entdeckte das tonige Halblicht, das kleine Innenräume so traulich und verschwiegen macht; nur langsam scheinen sich bei ihm die einzelnen Motive des Interieurs aus der bindenden Einheit des warmen Zwielichts zu lösen. Adriaen van Ostade und Nicolaes Maes folgten ihm darin, der erstere ward außerdem angeregt durch Adriaen Brouwer, dessen geniale Bauernmalerei in ihm einen würdigen Nachfolger fand. Ostade liebt seine Gestalten in weite, scheunenartige Räume zu setzen; ein Beispiel in unserer Galerie ist die „Bauerngesellschaft"; das feinere Genrebild ist durch den „Arzt im Studierzimmer" (Kab. 57), das derbere auch durch den „Raucher" (Kab. 60, vgl. Abbild. S. 496) vertreten. *Nr. 855B* *Nr. 855C*

Sein Bruder Isack van Ostade hat ähnliche Motive in einem feinen goldigen Ton gemalt, so den „Halt vor der Dorfschenke", *Nr. 845B*



Ostade: Der Raucher

Nr. 845D

Kabinett 55

der zum Vergleich mit Berchems italienisierender Version derselben Szene auffordert, und den „Bauer im Schlapphut“, dessen lachendes Gesicht von einer Kerze warm beleuchtet ist.

Die jüngeren holländischen Maler im Nachbarraum unterscheiden sich von den eben gesehenen ebensosehr in der Technik und Farbengebung, wie in der Wahl der Gegenstände. Sie malen nur solche, die ihrem Ideal einer akademisch-ausgeglichenen Schönheit entsprachen. Die malerische Auffassung wird süßlich, die Modellierung peinlich genau, die Farben werden oft bis zu unangenehmer Glätte vertrieben; daneben kommen freilich mitunter malerische Effekte von feinstem Geschmack und eine erstaunliche Charakteristik des Stofflichen, besonders an kostbaren Gewändern vor. Die sympathischen Anfänge der neuen Richtung vertritt Caspar Netscher, der in Heidelberg geboren, aber in Holland aufgewachsen ist. Ein Schüler Terborchs, war er im Besitz einer guten Tradition, wie unser Bild „Die Küche“ bezeugt. Neben dem anspruchslos Genrehaften hat er sich gelegentlich auch in der Technik des Feinmalers und an mythologischen und allegorischen Themen ver-

Nr. 848

sucht; ein Beispiel ist die geschmackvolle Schilderung aus Ovids Metarmorphosen „Vertumnus und Pomona“.



Nr. 850

Abraham van den Tempel: Junges holländisches Ehepaar im Park

Noch mehr Feinmaler als Netscher und ihm weit überlegen war Frans van Mieris d. Ä., der von Gerard Dou, dem sorgfältigsten der Rembrandtschüler, ausgeht und manchmal eine treffliche Zeichnung mit feiner Farbenwirkung vereint, wie etwa in der „Jungen Dame vor dem Spiegel“. *Nr. 838* Auch ein anderer Dou-Schüler, Pieter van Slingeland, erhebt sich gelegentlich, wie in dem neu erworbenen Bild des „Angelnden Knaben“, über die *Nr. 854D* gleichgültige Nachahmung der Natur zu liebenswürdigen und phantasievollen Schöpfungen. Godfried Schalcken (ein



Pieter de Hooch: Das geschlachtete Schwein

Selbstporträt im Miniaturen-Kabinett, s. S. 522) ist einer der jüngsten Maler dieser Gruppe und durch seine Bilder mit Kerzen-Beleuchtung besonders bekannt; aber viel reizvoller als viele von jenen ist der „Angelnde Knabe", den das Museum besitzt; er ist meisterhaft im Farbigen wie in der Lichtbehandlung und sehr gelungen im Ausdruck, ein würdiges Gegenstück des Slingelandschen „Anglers".

Nr. 837

Mit Adriaen van der Werff erreicht die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts ihr letztes Stadium. Die Technik erstarrt hier in Glätte und Kälte, die Modellierung wird aufs peinlichste durchgeführt, als sollten die Bilder nur unter der Lupe betrachtet werden, das Licht ist oftmals von unwahrem bleichen Ton. Die Stoffe, die der Chevalier van der Werff, wie er sich zu bezeichnen pflegt, am liebsten behandelt, sind mythologischer oder religiöser Art, besonders häufig aber kommen arkadische Liebesszenen vor, wie auf dem „Schäfer-

Nr. 492

bilde," das den Künstler bei uns in seiner charakteristischen Weise vertritt.

Van der Werff hat zahlreiche Nachfolger — direkte und indirekte — gehabt; seine Manier wirkte auf die weitere Entwicklung verhängnisvoll ein, zumal die Nachahmer nicht das unleugbare Geschick, wie dieser Meister es hatte, besaßen. Einer der liebenswürdigsten unter ihnen ist Philips van Dijk, der als Hofmaler in Cassel gelebt hat und bereits dem 18. Jahrhundert angehört. Bei uns ist er durch zwei „galant" aufgefaßte Bildchen, „Der Lautenspieler" und „Der Zeichenunterricht", verhältnismäßig günstig vertreten.

Nr. 1026
Nr. 1028



Nicolaes Maes: Alte Frau beim Äpfelschälen

Die Bildnisse des Kabinetts charakterisieren die Porträtkunst dieser späteren Zeit in ihren verschiedenen Zweigen. Der italienisierende Maler Karel Dujardin, dessen Landschaften (s. S. 492) wir bereits im Saal 52 sahen, schuf im Porträt des

Nr. 848D „jungen Mannes bei der Weinprobe“ ein wirkungsvolles, elegantes Bild, das sich nach Halsschem Muster dem Genre nähert. Netscher kam der aufs Repräsentative ausgehenden Richtung

Nr. 850B u. C dieser Zeit in zwei Gegenstücken entgegen, die das wahrhaft Vornehme Terborchischer Porträts in eine mehr äußerliche Vornehmtuerei umsetzen. Willem van Houthorst, der nur Porträts gemalt hat, folgt den Spuren des älteren und begabteren

Nr. 1017 Bruders Gerard; sein „Bildnis der Amalie von Solms“ interessiert mehr durch die Anordnung in einem Achteck und seinen vornehmen graubraunen Ton als durch die Kunst der Charakterisierung. Sehr viel bedeutender im Malerischen wie in der Interpretation sind die Bildnisse des A. van Tempel und Bartholomäus van der Helst. Auch Gabriel Metsu steht in seiner Spätzeit den Dujardin und Netscher nahe. Denn wenn er in der „Kranken Frau“ (Kab. 56, vgl. S. 480 u. Abbild. S. 483) kräftige warme Töne und feines Helldunkel mit schlichter

Nr. 792C Auffassung vereint, so ist in der „Köchin“ eine bläuliche kühle

Nr. 792 Färbung und im „Gruppenbild der Familie Geelvink“ ein zartes Kolorit und eine distinguierte Wirkung angestrebt. Das Ideal der Vornehmheit forderte bei diesem eine würdige Zurückhaltung — ja fast Gespreiztheit — der Figuren und reiche Ausstattung des Raumes. Der farbige Eindruck ist sehr geschmackvoll und die Wiedergabe des Stofflichen zum Teil glänzend gelungen.

Von den Stilleben, vielmehr Blumenstücken in diesem Kabinett

Nr. 906A seien zunächst die Arbeiten der Jan Davidsz de Heem und

Nr. 279A Nr. 279B Jan van Huysum betrachtet. Die kühle Farbigkeit, die etwas glasige Modellierung und die sorgfältige Durchbildung aller Einzelheiten entsprechen der Malweise und Bildauffassung der eben betrachteten Meister. Wärmer im Kolorit und sehr

reizvoll in der Charakterisierung des Stofflichen ist Nicolaes van Gelders Fruchtgehänge. Der Weg führt jetzt in den benachbarten Oberlichtsaal Nr. 61, der die Werke von Rembrandt und seiner Schule umschließt.

Nr. 983F



Rembrandt: Selbstbildnis

Rembrandt

Saal 61

Seiner zeitlichen Stellung nach gehört Rembrandt Harmensz van Rijn nicht an das Ende unserer Betrachtung der holländischen Malerei; aber er vermag doch als ihr Abschluß zu erscheinen; denn in ihm hat sich — wie kaum jemals wieder in einem andern Künstler — die reiche und verschiedene Kunst

seines Volkes in ihrer ganzen Ausdehnung konzentriert. Raffael und Michelangelo repräsentieren nur einen Teil der italienischen Malerei und Skulptur; Dürer und Holbein geben von der altdeutschen Kunst noch keine vollständige Vorstellung; nur Rubens universeller Geist umfaßt in ähnlicher Weise den ganzen Umkreis der flandrischen Malerei. In Rembrandt haben alle Zweige der holländischen Malkunst ihre vollendete Ausprägung erfahren; das gilt vom repräsentativen Gruppenbildnis ebenso sehr wie von dem schlichten, aber psychologisch vertieften Einzelporträt, von biblischen Vorgängen, die er mit zarter Innerlichkeit schildert, von mythologischen Szenen, die er höchst eigenartig, ja oftmals phantastisch erzählt. Zudem war er der Schöpfer gewaltiger Landschaften, feinfarbiger und intimer Interieurs und vielleicht der eigenartigste Vertreter der Genremalerei. Dabei erscheint er uns niemals als Spezialist, wie die meisten andern Holländer, vielmehr als der große universelle Künstler, bei dem nicht das Was im äußerlichen Sinn interessiert, sondern das Temperament, das wie ein inneres, starkes Feuer alle Schöpfungen, das große farbige Bild und die anspruchslose Skizze durchglüht.

Als ein Besonderes aber, das Rembrandts Werken ihre geheimnisvolle Anziehungskraft verleiht, erkennt man sodann das warme, unfaßbare Licht, das bei aller Unwirklichkeit wahr und durchaus überzeugend erscheint. Bei keinem andern Künstler ist das Werden und Leben des Lichtes im halben Dunkel ein so starkes Erlebnis wie bei ihm; es ist, je nachdem der lichte Tag oder dunkle Stunden illustriert sind, sehr verschieden interpretiert, aber immer scheint es auf intime Beobachtung zurückzugehen.

Neben dem Wirkungsfaktor solchen Lichts hat Rembrandt noch mit andern Mitteln zarte Verinnerlichung, geheimnisvollen oder phantastischen Eindruck erreicht. Oftmals ist es ein Blick, eine Gebärde der Hand oder eine leichte Wendung des Hauptes oder des Körpers, die das gewählte Motiv zum starken Aus-



Rembrandt: Simson bedroht seinen Schwiegervater

druck bringt. Nichts liegt ihm ferner, als übertriebene, pathetische Floskeln; niemals hat er, sieht man von ein paar großen Frühbildern ab, den Ausdruck zu hoch genommen, erscheint er unwahr und rhetorisch, wie viele seiner italienischen und niederländischen Zeitgenossen. Rembrandt war ehrlich als Künstler und als Mensch. Wie es in seinen Bildern keine „schönen" Linien, keine abgewogenen Kompositionen im italienischen, vielmehr akademischen Sinne gibt, bleibt er auch in der Schilderung des Psychologischen ganz bei der Wirklichkeit. Er ist deshalb mit

Recht in einem gewissen Sinne als Realist bezeichnet worden. Freilich nur wenige Künstler konnten eine so reiche Phantasie wie er zu Hilfe rufen, wenns galt, aus dem Schatz der erlebten Wirklichkeit eine dem Sinn der Situation gemäße Form zu finden. Dazu erscheint bei ihm jedes Motiv in eine künstlerische Sprache übersetzt, das Wesentliche, Bedeutsame ward gesteigert, das Zufällige und Störende abgestreift.

Rembrandt ist in der alten Universitätsstadt Leiden aufgewachsen, und ebenso bescheiden und klein wie sein Leben im väterlichen Haus waren die Anfänge seiner Kunst. Sein frühestes Bild, der „Geldwechsler" von 1627, zeigt den Zusammenhang mit jenen Stilleben- und Kleinmalern, von denen schon die Rede war. Die Komposition des Ganzen, wie im besonderen die Anordnung der Bücher erscheint hier beinahe ängstlich und gar zu sorgfältig abgewogen. Das Helldunkel ist schon vorhanden, doch vorsichtig durch eine Kerze motiviert; das Kolorit ist hart und spröde. Die rasche Entwicklung des jungen Malers, die nun folgte, läßt sich bereits in einem nur wenig jüngeren Bilde erkennen, der alttestamentarischen Szene „Simson und Delila" (1628). Zu freierer und größerer Herrschaft ist hier das Licht, der Hauptfaktor in Rembrandts Werken, gelangt; erst in zweiter Linie, d. h. zu warmer toniger Wirkung gebrochen, kommen die Farben zur Geltung.

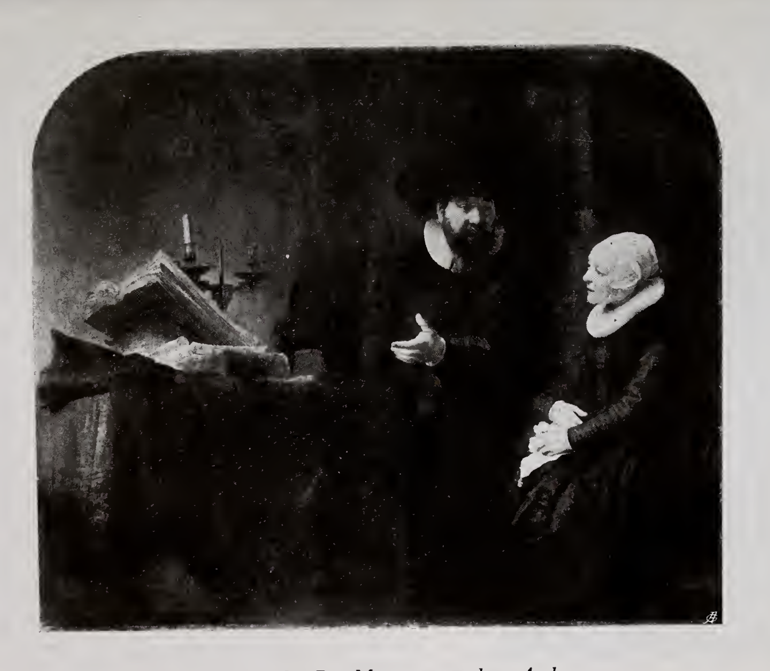
Nr. 828D

Nr. 812A

Als Rembrandt 1631 zu bleibendem Aufenthalt nach Amsterdam übergesiedelt war, machte sich etwa gleichzeitig in seinen Werken eine Änderung des Stils und des Empfindens bemerkbar; wilde Aufregung bis zur Verzerrung und stürmische Leidenschaft traten an Stelle der früher mehr latenten Empfindungsweise. Neben den Darstellungen aus der Bibel kommen jetzt ziemlich häufig mythologische Szenen vor, so in zwei Bildern der Galerie, die leider beide nicht im besten Zustande sind, der porträthaften „Minerva", in der Rembrandts Leidenschaft für kostbare Stoffe hervortritt, wie im „Raub der Proserpina", dessen phan-

Nr. 828C

Nr. 823



Rembrandt: Der Mennonitenprediger Anslo



Rembrandt: Die Frau des Tobias mit der Ziege

tastisches Beiwerk und leidenschaftliche Erregtheit für diese Jahre besonders bezeichnend sind. Doch kann man schon in jener Zeit bei Rembrandt von der Universalität des Genies reden; denn gleichzeitig mit jenen wild-phantastischen Motiven hat er sich für ein ganz andersartiges Genre, die Bildnismalerei, interessiert und zwar in jenem Sinn sachlicher Gediegenheit, den wir von Th. de Keijser her kennen, doch feinfarbiger und im Psychologischen vertiefter. Beispiele dieser seiner Tätigkeit, die ihn angesehn und weitbekannt machte, besitzt die Galerie nicht. Als er sich 1634 mit Saskia van Uijlenburgh, einer Friesin aus angesehener Familie, vermählt hatte, steigerte sich sein Hang für kostbare Brokatstoffe, prunkvolle orientalische Waffen und reiche gewirkte Teppiche; er kleidete sich und seine Frau mit erlesener Pracht, wie die beiden um 1634 gemalten Selbstbildnisse und das Porträt seiner Gattin beweisen. Auch in seinen biblischen und mythologischen Bildern finden sich diese Atelierrequisiten in gesteigertem Maße ein: so glaubte er gewiß in dem prunkhaft kostümierten „Simson, der seinen Schwiegervater bedroht" (vgl. Abbild. S. 503, um 1635) den Ausdruck orientalischer Pracht und herkulischer Übermenschlichkeit schlagend getroffen zu haben — für uns bleibt die erwartete Wirkung aus,

Nr. 808 u. 810
Nr. 812
Nr. 802

und die Gebärdensprache scheint uns übertrieben. Im Gegensatz dazu verrät das grau in grau gemalte und nur wenig jüngere Bild der „Predigt Johannis des Täufers“ (um 1635, überarbeitet um 1638) die innerliche Kraft und Feinheit des Meisters in dem Erfassen biblischer Gegenstände. Im Wesen seines Realismus liegt es, daß er das Vorbild der wenig älteren Maler und gleichzeitigen Italiener verschmäht und anstatt einer kleinen und kunstvoll aufgebauten Gruppe von Zuhörern eine ungezählte Masse von allerlei Volk in einer weiten Landschaft darstellt; so ungezwungen wie die Gruppierung ist auch das Benehmen dieser Menschen: nur in der Nähe des begeisterten Predigers treffen wir Köpfe mit dem Ausdruck ehrlicher Versenkung und tiefer Ergriffenheit an. Das Bild ist ein sogenanntes „groutje“ (Vorlage für einen nicht ausgeführten Stich); ursprünglich auf Leinwand gemalt und kleiner in den Maßen, ward es vom Künstler auf Holz gezogen, vergrößert und teilweise skizzenhaft übermalt.

Nr. 828K

In den vierziger Jahren beginnt eine neue Phase in Rembrandts Entwicklung. Der grau-grünliche Ton, der nur wenige Lokalfarben bestehen ließ, wird von einem warm goldigen abgelöst; der Einfall des Lichts wird leuchtender und weicher und betont mitunter ein leuchtendes Rot, ein helles Gelb oder Braun. Bei uns ist der Beginn dieser Periode durch das „Doppelbildnis des Mennonitenpredigers Anslo und einer Frau“ vertreten, ein Gemälde von bedeutenden Dimensionen, in welchem der besonders einheitliche, tiefe Ton etwas magisch Bannendes zu haben scheint (vgl. Abbild. S. 505). Das wirkungsvoll aufgebaute und behandelte Stilleben links gehört zum Besten, was Rembrandt in dieser Art gemalt hat. Die Frage, ob Anslos Frau oder eine von dem Prediger getröstete Witwe dargestellt ist — worauf der Ausdruck ihres Gesichts hinzuweisen scheint —, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. So großartig in diesem imponierenden Bilde der Pediger selber ist, dessen Gebärde und

Nr. 828L

machtvolle Silhouette monumentale Größe und kraftvolle Innerlichkeit besitzen, so ergreifend ist der Ausdruck der schlichten *Nr. 812* Frau, die seinen Worten lauscht. Auch das schöne „Porträt der Saskia", das 1643, ein Jahr nach ihrem Tode, datiert ist, hat die charakteristische Beleuchtung dieser Jahre, ist aber etwas matter im Ausdruck; die Gattin starb, während der Meister dies Gemälde schuf.

In diese Zeit gehören auch mehrere biblische Historienbilder, die zu den schönsten und am tiefsten empfundenen des Meisters zählen. Als Gegenstücke entstanden damals die beiden kleinen, *Nr. 806* auf Holz gemalten Bilder: der „Traum Josephs" und die „Frau *Nr. 805* des Tobias mit der gestohlenen Ziege" (vgl. Abbild. S. 506) die sich dem blinden Manne durch ihr Meckern verrät. Ein paar *Nr. 828M* Studienköpe aus dieser Zeit: der „Junge Jude" (vgl. Abbild. *Nr. 811C* S. 509) und der „Christus" haben denselben verinnerlichten Ausdruck und sind zudem freier in der Behandlung als eine *Nr. 828A* imposante, aber etwas leere Rabbinergestalt, die 1645 datiert ist. Zwei Jahre jünger ist eine farbenprächtige Schilderung aus dem *Nr. 828E* alten Testament, die Rembrandt öfters behandelt hat: „Susanna und die beiden Alten"; und wenn er in anderen Bildern das Unangenehme des Sujets weniger zum Ausdruck bringt, so hat er die Geschichte doch nie dramatischer, spannender erzählt und ihr nie jenen märchenhaften Schimmer des Lichts und einen malerischen Reiz verliehen wie hier.

Schlichter in der Farbe und wieder ganz eigenartig, obwohl wenig später gemalt, erscheint das jüngst erworbene Bild von *Nr. 828N* Rembrandt aus der Tobias-Legende, die den Meister durch ihren Reichtum an feinen Zügen patriarchalischen Familienlebens besonders oft gefesselt hat. Engel und Knabe erscheinen hier fast gleichgültig in Ausdruck und Bewegung; beinahe nur wie Staffage und Farbenkontrast zur stimmungsvollen Landschaft, die noch durch den Schein der untergegangenen Sonne magisch beleuchtet ist. Zu Ende der vierziger Jahre entstand noch ein

anderes Bild der Galerie, das ebenso einen Knaben mit einem Engel darstellt, „Daniels Vision“ (vgl. Abbild. S. 511). Es erzählt jene Szene aus dem 8. Kapitel des Propheten Daniel, da ihm der Engel Gabriel erscheint, den ohnmächtig zur Erde gesunkenen Propheten aufrichtet und ihm das Gesicht des Widders und des Ziegenbockes auslegt. Eine ergreifendere Gruppe als die des verzagten Jünglings und des ihn stützenden Engels hat Rembrandt kaum je geschaffen; die ängstliche Geste Daniels ist sehr zart geschildert; das Bild überhaupt das an tief innerlichem Ausdruck stärkste unter den vielen des Meisters in Berlin. Das Kolorit ist hier ganz zurückhaltend; statt des warmen sinnenfrohen Rot auf dem Susannabild dominieren grünliche und hellgelbliche Töne. Von einem wenig früher entstandenen ähnlich stimmungsvollen Bilde, dem „Barmherzigen Samariter“ im Louvre (1648), besitzt die Galerie seit kurzem die geistvolle, grau in grau gemalte Skizze. — Ähnlich, doch reicher und stärker in der Farbe als das Susannabild ist die Darstellung von „Potiphars Frau, die Joseph verklagt“; der Vortrag ist hier breiter, die



Rembrandt: Junger Jude

Nr. 828F

Nr. 812B

Nr. 828H

durchsichtige Leuchtkraft der Töne ist einer pastoseren Art gewichen, wie sie dem letzten Stil des Meisters entspricht (vgl. Abbild. S. 513). Das Gemälde entstand im Jahre 1655 als die vervollkommnete Weiterbildung des ein Jahr älteren Bildes in der Eremitage.

Die schweren Schicksalsschläge, die den Künstler damals trafen, haben ihn nur zu immer angestrengterem und freierem Schaffen und zu vertiefter Auffassung angeregt, sie kamen nicht auf gegen die innere Souveränität des großen Künstlers, der — ähnlich wie der gealterte Frans Hals — jetzt mit den schlichtesten Mitteln, in breiter Technik arbeitet. Das zeigt sich deutlich in mehreren Porträts und Studienköpfen unserer Galerie, *Nr. 811 A* vor allem in dem berühmten „Mann mit dem Goldhelm" (vgl. Abbild. S. 517), dem unerreichten Meisterwerk der Wiedergabe schimmernden Metalls (um 1650), und in dem tief empfundenen *Nr. 828B* farbenprächtigen Bildnis der „Hendrickje Stoffels am Fenster" (um 1658, vgl. Abbild. S. 517). Im biblischen Historienbilde äußert sich dieser letzte Stil in genialer Beschränkung auf das Wesentliche, in eigenartiger Komposition und treffender Cha- *Nr. 811B* rakterisierung. Ein Beispiel hierfür ist die „Samariterin am Brunnen" (um 1655), die den prachtvollen Farben des Abendlichtes ihre Stimmung verdankt. Sie ist zusammen mit dem *Nr. 828N* kleinen „Christuskopf" erst neuerdings aus der Sammlung Rudolf Kann erworben.

Nr. 828 *Nr. 811* Für Rembrandts Alterstil sind die zwei großen Bilder „Jakob ringt mit dem Engel" und „Moses zerschmettert die Gesetzestafeln" (beide von 1661) charakteristische, doch nicht besonders günstige Beispiele. In breitester Weise gemalt, haben sie doch im Ausdruck nicht mehr das Ergreifende früherer Gemälde, sondern verraten eine gewisse, freilich nur vorübergehende Erlahmung der Kräfte; denn gerade seine letzten Gemälde gehören zu seinen gewaltigsten in der Empfindung wie in den malerischen Mitteln.



Rembrandt: Die Vision Daniels

Rembrandts Schüler und Nachfolger

Rembrandt hat fast auf die gesammte holländische Malerei weittragenden Einfluß gehabt. Aber gerade auf seine eigentlichen Schüler hat die Tiefe und Eigenart seiner Kunst eher lähmend als fördernd eingewirkt; indem sie ihm nachstrebten, wurden sie zu bloßen Nachahmern; und keiner von ihnen hat selbständige Bedeutung, wie sie etwa van Dyck und Jordaens als Schüler Rubens' gehabt haben. Je weiter sich die von ihm angeregten Maler von seiner eigentlichen persönlichen Art entfernen, um so bedeutender erscheinen sie; denn keiner von ihnen besitzt Rembrandts Vielseitigkeit, keiner hat seine eigenartige Auffassung des Helldunkels, keiner seine starke und gemütvolle Empfindung.

Wenn so die Schüler-Arbeiten im Rembrandt-Saal nicht denselben reinen Genuß gewähren, wie die Werke des großen Führers, entschädigen sie einigermaßen durch ihre kunsthistorische Bedeutung. Man kann in ihnen die außerordentliche Entwicklung des Meisters deutlich verfolgen, weil manchmal bei den Nachfolgern das Charakteristische seiner Kunst zur Karrikatur wird. Die Schüler, die er in jungen Jahren in seiner Vaterstadt Leiden um sich versammelte, malen, wie er damals: in kleinem Format und mit jener Sorgfalt, die Rembrandts Lehrer Pieter Lastmann von dem Kleinmaler Elsheimer erlernt hatte. Ihre Malweise ist subtil, doch auch nüchtern und kleinlich, die Färbung hart und oft eintönig; ihr bestes leisten sie wie Gerard Dou als Kleinmaler oder im Sittenbild und Stilleben wie Willem de Poorter. Als Rembrandts Kunst schon wenige Jahre später in Amsterdam ganz neue Pfade suchte, ahmten auch hier bald zahlreiche Schüler seinen großzügigen Stil, sein Streben nach starker Bewegung und leidenschaftlichem Ausdruck nach; aber ihre Werke erscheinen fast immer leer oder roh im Ausdruck, ihr Pathos unwahr und ohne wahre Empfindung. Ihr Kolorit ist meistens nüchtern und unerfreulich, was bei den großen Formaten ihrer Bilder besonders störend zur Erscheinung kommt;



Rembrandt: Potiphars Frau verklagt Joseph

das gilt von den eigentlichen Schülern dieser Periode, den Govaert Flink, Jacob Backer, Ferdinand Bol u. a. m. wie von den Nachfolgern Livens, Salomon Koninck und G. Horst. Endlich wird auch die Wendung in Rembrandts Stil seit etwa 1640, wo er in der Komposition und Auffassung schlichter und stiller wurde, und kräftiges Helldunkel mit tiefleuchtendem Kolorit vereinigt, in den Arbeiten seiner späteren Schüler deutlich erkennbar. Doch bleibt auch hier die Einwirkung auf

Äußerlichkeiten beschränkt. Den Bildern der Eeckhout, Victors u. a. fehlt die ergreifende Innerlichkeit, die magische Wirkung Rembrandtscher Meisterwerke. Nur wenn sie ausnahmsweise so einfache Schilderungen der Natur wie Philips de Koninck oder schlichte Sittengemälde wie Nicolaes Maes schufen, kommen sie Rembrandt in der ergreifenden Wirkung, in der Kraft des Ausdrucks nahe. Rembrandtschen Zauber in Farben und Helldunkel zeigen auch einige Stillebenmaler, namentlich Willem Kalf (s. S. 475). Dagegen verführte die souveräne Pinselführung der Rembrandtschen Spätzeit die wenigen Schüler, die der gealterte Meister damals noch hatte, häufig zur Karikatur und zu technischen Spielereien; selbst der tüchtigste unter ihnen, Aert de Gelder, neigt gelegentlich dazu.

Rembrandt hat selbst in großen Gemälden wie der Amsterdamer „Nachtwache", den „Stalmeesters", der „Verschwörung des Claudius Civilis" und anderen mehr gezeigt, daß er auf monumentale Kunst nicht verzichten wollte und daß er sie in seiner Art zu größter Wirkung gebracht. Anders seine Schüler, deren ganz äußerliche Nachahmung wir hier kennen lernen. Das umfangreichste Bild der holländischen Abteilung, die „Großmut Scipios" (Saal 52), von Gerrit Willemsz Horst erscheint dafür ebenso typisch wie sein „Segen Jakobs"; beide sind ganz unübersichtlich komponiert, einförmig braun im Kolorit und leer im Ausdruck.

Nr. 824
Nr. 807

Ähnlich Salomon Koninck. Freilich seine „Berufung des Matthäus zum Apostelamt" ist von Rembrandts kleinen Bildern biblischen Inhalts nicht ungünstig beeinflußt, doch in der großen Historie „Krösus zeigt Solon seine Schätze" erweist er sich seinem Mitschüler Horst in Auffassung und nüchtern brauner Färbung ganz verwandt. Reinere Freude gewährt uns Gerbrandt van den Eeckhout mit seinen biblischen und mythologischen Bildern. Die kleine Darstellung der „Auferweckung von Jairi Tochter" besticht durch die innige und schlichte Auf-

Nr. 822
Nr. 826
Nr. 804

fassung; und selbst die mittelgroße mythologische Darstellung „Merkur tötet Argus“ vermag durch eine warme Tonschönheit und eine eigenartige Anordnung zu interessieren. Ein Govaert Flinck verwandter Künstler steht Rembrandts Jugendwerken in der pikant beleuchteten und sehr weich gemalten „Susanna im Bade“ nahe; und dieser Maler selbst erscheint in dem „Porträt einer jungen Dame“ (Kab. 56, vgl. S. 479) sympathischer als in dem größeren Gemälde „Hagars Verstoßung“. Auch Ferdinand Bol, der gemeinhin für den besten Rembrandtschüler gilt, lernen wir durch ein ausdrucksvolles Frauenbildnis kennen. Phantastisch erscheint das Brustbild eines jungen Mannes in reicher Gewandung und offnem Haar, das in der Zuschreibung an Bol nicht ganz gesichert ist. Rembrandts Mitschüler Jan Livens ist nicht nur durch das lebensvolle Porträt eines Knaben, sondern auch durch eine reizvolle kleine „Abendlandschaft“ vertreten.

Nr. 829



Rembrandt: Der Mann mit dem Goldhelm

Nr. 813B

Nr. 813A

Nr. 815

Nr. 809

Nr. 839

Nr. 816

Andere Schüler Rembrandts haben, ohne doch eigentlich den Bannkreis des Meisters zu verlassen, sich in eigenartigerer Weise gesucht fortzubilden. Zu ihnen gehört Jan Victors, ein Amsterdamer Meister, der besonders biblische Geschichten in halbgroßen Figuren ausdrucksvoll zu schildern verstand: es hat etwas Rührendes, wie Hannah ihren Sohn Samuel dem greisen Priester Eli anvertraut, die schlichte Wahrheit der Gesten mahnt unmittelbar an Rembrandt, freilich ohne das packende Helldunkel und die intime Auffassung dieses Meisters. Noch stärker tritt bei Aert de Gelder diese individuelle Note zur Erscheinung, wenn auch in anderer Weise als bei Victors. Er gehört zu Rembrandts letzten Schülern und schließt sich an die breite Behandlungsweise und kräftige Färbung seiner spätesten Periode an. Die Galerie besitzt von ihm eine früher Rembrandt selbst zugeschriebene Landschaft, in der die Geschichte von Ruth und Boa mehr als Staffage, ganz in der freien Technik dieses Künstlers, erzählt ist. Rembrandts bester Spätzeit steht auch die „Heilige Familie" nahe, die vor nicht langer Zeit erworben wurde; ein Gruppenbild, das ebenso sehr durch unmittelbaren Ausdruck, wie durch raffinierte Technik und Farbengebung ausgezeichnet ist. Den äußersten Gegensatz zu ihm bildet Willem de Poorter, der dreißig Jahre früher der Schüler Rembrandts war und ihn, freilich mit wenig Geschick, in der „Gefangennahme Simsons" (Saal 52) im Motiv, wie im kühlen Kolorit, in sorgfältiger Ausführung und endlich phantastischer Kostümierung nachzuahmen versucht.

Nr. 826A *Nr. 806A* *Nr. 806D* *Nr. 820A*

Der eigentliche Landschaftsmaler unter Rembrandts Schülern war Philips Koninck, und wie sein tüchtiges Bild beweist, war die holländische Flachlandschaft seine Domäne (vgl. Abbild. S. 519). Seine Technik hat etwas Pastoses und läßt erkennen, daß er Rembrandts Vorbild jene breite und malerische Manier verdankt, die ihn befähigte, auch größere Formate in monumentaler Weise zu beherrschen.

Nr. 821A



Rembrandt: Hendrickje Stoffels

Der Rundgang durchs Museum findet seinen Abschluß im Miniaturen-Kabinett, das die Säle der niederländischen Heroen Rembrandt und Rubens trennt. Zwischen und seitlich von den Rahmenkasten, welche die kleinen Meisterwerke (Ölbilder und Aquarelle auf Pergament und Elfenbein) bewahren, sind ein paar späte deutsche und niederländische Gemälde eingereiht.

Kabinett 60

Zunächst fällt auf der Eingangswand das Kirchenbild des Amsterdamer Malers Emanuel de Witte auf, das ein noch nicht besprochenes Genre der holländischen Malerei vertritt. Im

Nr. 898A

Gegensatz zu den (bei uns kaum vertretenen) vlämischen Architekturmalern, die das Innere der Räume mehr in „idealer“ Ansicht und fast lediglich zeichnerisch mit topographischem Interesse zeigen, gibt de Witte die malerische Erscheinung des Binnenraumes. Die Schlichtheit der ganz weiß getünchten kalvinistischen Kirchen in Holland ohne prunkvollen Altarschmuck könnte für einen Vlamen zur Verlegenheit werden; aber de Witte macht aus der Not eine Tugend: er stimmt seine Bilder auf Schwarz und Weiß, wählt malerisch wirksame Durchblicke als Lieblingsmotive und findet in energischen Licht- und Schattenkontrasten das Mittel, auch größere Flächen zu gliedern oder zusammenzufassen. Selbst die Menschen, die den Raum beleben, faßt er als große schwarz-weiße Flächen mit wenigen farbigen Flecken auf. *Nr. 898* Das größere Bild eines Kircheninnern besitzt solche Kontrastwirkungen in starkem Maße (z. Z. nicht ausgestellt). Das *Nr. 898A* kleinere Gemälde interessiert durch sein Sujet: die Nieuwekerk in Amsterdam und hat eine feinere Durchbildung vor dem zuerst erwähnten Bild voraus.

Benachbart hängen de Wittes Bild einige kleinere Gemälde von Philips Wouwermans. Wir lernten seine zierliche Zeich- *Nr. 900B* nung und zarte, duftige Farbengebung schon in der „Reitschule“ *Nr. 900* (Saal 52) kennen; zusammen mit dem „Aufbruch zur Jagd“, *Nr. 903* dem „Halt am Fluß“ und ländlichen Genreszenen, wie „Der *Nr. 900C* Heuwagen“, den „Pferden vor der Schmiede“, vertritt sie den Stil seiner späteren Zeit. In den zuletzt genannten Bildern, wie überhaupt in seinen Alterswerken, stört oft der allzu dunkle Ton, das Übermaß an Schatten. Auch die Komposition wird durch die Überfülle von Staffage unerfreulich; besonders wenn viele von solchen Bildern zusammengehängt sind, stumpft sich das Auge des Betrachtenden leicht gegen die feineren Reize der Wouwermanschen Farbengebung ab. Einige seiner Gemälde, die nur aufs Landschaftliche hin beobachtet und gemalt sind, zeichnen sich vor den andern figurenreicheren durch intimere Natur-



Philips Koninck: Landschaft

beobachtung und frische Unmittelbarkeit aus, so die erst jüngst erworbenen Bilder „Der Holzsteg“ und der „Dünenweg“ (Kab. 57). Die andern niederländischen Maler in diesem Raum (Gonzales Coques, Ostade u. a. m.) sind schon an anderm Ort erwähnt.

Nr. 900F
Nr. 900E

Nicht so die Deutschen, deren malerische Entwicklung von Lucas Cranach, der mit zwei Bildnissen vertreten ist, bis in das 19. Jahrhundert zu Füger in kleinen Bildern verfolgt werden kann. Schon mehrmals wurde ein im 17. Jahrhundert tätiger Deutscher erwähnt, da er für niederländische Kunst bedeutungsvoll gewesen: Adam Elsheimer. In Frankfurt geboren, war er schon jung nach Rom gekommen und hat dort in den wenigen Lebensjahren, die ihm beschieden waren (er starb 32 Jahre alt), sich eine ganz eigene Naturauffassung gebildet, an der unmittelbar Rubens, mittelbar Meister wie Rembrandt und Claude Lorrain gelernt haben. Sein eigentliches Feld war die Landschaft, in deren intimer und phantasievoller Wiedergabe er, wenn auch unbewußt, die Versuche der älteren deutschen Meister, zumal Altdorfers, fortsetzt. Die menschliche Figur fügt er meistens nur als Staffage in seine Gemälde ein, allein das Studium der italienischen Meister hat ihn gelehrt, die menschlichen Körper auch in kleinstem Maßstabe richtig wiederzugeben und in die Landschaft einzuordnen; und unter dem Eindruck der großartigen landschaftlichen Umgegend Roms weiß er die intimen Motive seiner Bilder mit wahrhafter Größe und edler Formenschönheit auszustatten. Daß auch ihn das mythologische Gebiet interessierte, beweisen die beiden Gegenstücke: „Mercur und Argus im Gespräch“ und „Mercur den Argus tötend“ und das originell komponierte Bild „Badende Nymphe“. Als großzügige Landschaft interessiert das kleine Gemälde mit Johannes dem Täufer. In dem „Hl. Martin und der Bettler“ hat sich der Meister mit Glück als religiöser Maler versucht. Bewundernswert ist die Geschicklichkeit, mit der das

Nr. 635
Nr. 637
Nr. 664D
Nr. 664E
Nr. 664A
Nr. 664C
Nr. 664B

schwierige runde Format hier durch die beiden Figuren ausgefüllt wird (Abbildung unten). Elsheimers früherer (Frankfurter) Zeit wurde bisher ein Altärchen mit Darstellungen des *Nr. 664* Marienlebens zugeschrieben, das sich aber im Mittelbild als Wiederholung einer Dürerschen Vorlage (Hellerscher Altar in Frankfurt) und im Ganzen als Werk eines jüngeren Meisters in der Richtung von Uffenbach aufweist. Unter der Einwirkung



Adam Elsheimer:
Der hl. Martin und der Bettler

italienischer Maler und in Italien tätiger Niederländer erhielt Elsheimers Kolorit später seine Fülle und Kraft; und andererseits hat seine Kunst auf italienische und nordische Meister stark zurückgewirkt, besonders die Maler der arkadischen Landschaft in Utrecht und Amsterdam hängen von ihm ab, und selbst Rembrandt steht mit ihm indirekt (durch Vermittlung Lastmans) in Zusammenhang.

Auch der etwas ältere deutsche Meister Johann Rottenhammer war lange in Italien tätig. An Originalität vergleicht er sich nicht entfernt mit Elsheimer, obwohl er ihn für kurze Zeit beeinflußt hat; aber er ist ein geschickter Figurenmaler, der, wie in unserer „Allegorie der Kunst", die mächtigen Kompositionen Tintorettos in kleinstes Format überträgt, freilich ohne die monumentale Großartigkeit von jenen zu bewahren.

Nr. 690

Die niederländisch-italienische Strömung, mit der Elsheimer in enger Berührung war, ist hier vertreten durch ein feines, landschaftlich bedeutsames Bildchen des Paul Bril, der in Rom Landschaften in Freskotechnik in größerem Format gemalt hat: „Latona verwandelt die Bauern in Frösche", sowie durch das durch starkes Helldunkel ausgezeichnete Bild des „Hl. Christophorus" von einem anonymen Niederländer um 1600.

Nr. 714A
Nr. 1661

Diese kleinen Bilder gehören zum großen Teil zur Miniatur-Sammlung des Museums, die im Gegensatz zu den meisten anderen Abteilungen nicht systematisch im letzten Jahrhundert zusammengebracht wurde, sondern der schon im 16. Jahrhundert begründeten „Kunstkammer" entstammt. Sie ist in sechs Rahmenkasten vereinigt; der mittlere umschließt die kleinen Ölgemälde von Elsheimer, Schalcken, Mieris und anderen, der linke Rahmen die hellen kühlen Gouachebilder der Hans Bol, Joh. König und Josef Werner. Unter ihnen fällt König durch seine römischen Reminiszenzen und Werner, der erste Direktor der Berliner Kunstakademie (seit 1695), durch seine zarte und überaus feine Malweise auf.

In dem gegenüberliegenden Rahmen ist die Kette von Miniatur-Porträts „Der Winterkönig und seine Familie", ein Meisterwerk von Abraham Cooper, hervorzuheben. Nicht so sehr die historische Bedeutung wie die künstlerische Qualität dieser kleinen Kabinettstücke in wundervoller Emaillefassung macht sie zu einem Prachtstück unserer Sammlung; während das große Rundbild Albrechts von Brandenburg als einziges

Porträt von ihm neben Medaillen die vaterländische Geschichte interessiert. Unter den Miniaturen im engeren Sinn, den zarten Malereien auf Elfenbein, Pergament und Kupfer, sind die mit Recht bewunderten Porträts von Friedrich Heinrich Füger hervorzuheben; wie auch Daniel Chodowieckis „Schwester Friedrichs des Großen“, (s. S. 360) und das „Bildnis Kants“, die im Zeichnerischen wie um der Dargestellten willen von besonderem Interesse sind. Sie haben uns unmerklich an das Ende des 18. Jahrhunderts geführt, das den zeitlichen Abschluß für die Kunstwerke des Kaiser Friedrich-Museums bildet. Von hier mag man den Rubens-Saal und die niederländischen Kabinette durchschreitend zum vorderen Treppenhause gehen oder durch die Oberlichtsäle der späten Holländer und Italiener ins hintere Treppenhaus gelangen, das mit Bildwerken aus dem späten 18. Jahrhunderts geschmückt ist.



Florentinisch um 1550: Schlafende Venus

Verzeichnis der Ausstellungsräume

Nach den in den Plänen vermerkten Nummern

Erdgeschoß:

Obergeschoß:

Künstler- und Sach-Verzeichnis

Die beigesetzten Ziffern entsprechen den Seitenzahlen
A bedeutet Abbildung

Berichtigungen
sinnentstellender Druckfehler

Seite 30. Zeile 2 v. o. Ikonographie statt Inkonographie.
Seite 34. Zeile 4 v. u. Basilisken statt Basiliken.
Seite 50. Zeile 8 v. u. Einzigen statt Einigen.
Seite 53. Zeile 8 v. u. antik-tektonischen statt anti-tektonischen.
Seite 119. Zeile 13 v. o. den statt dem.
Zeile 16 v. o. zu streichen fand;.
Seite 130. Zeile 9 v. o. G. Eberleins statt Echtermeiers.
Seite 170. Zeile 1 v. o. plastischen statt astischen.
Seite 181. Zeile 16 v. u. Stil statt Stiel.
Seite 185. Zeile 1 v. o. Obergeschosses statt Obergeschoß.
Seite 194. Zeile 9 v. o. Vielmehr statt Viel mehr.
Seite 231. Zeile 6 v. u. viel mehr noch statt vielmehr.
Seite 240. Zeile 14 v. o. dessen statt dessem.
Seite 294. Zeile 2 v. u. zu streichen vorbei.
Seite 316. Zeile 10 v. o. Inganatis statt Iganatis.

KUNSTBÜCHER
AUS DEM VERLAG VON JULIUS BARD

I. Amtliche Veröffentlichungen des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin

Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin. Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde. Erste Abteilung: Die romanischen Länder [Byzanz, Italien, Spanien, Frankreich]. Mit 534 Abbildungen. M. 20.—, in Leinenband M. 23.—.

—„— Zweite Abteilung: Die germanischen Länder [Deutschland, Niederlande, England]. Mit 776 Abbildungen. M. 25.—, in Leinenband M. 28.—.

—„— Gesamtausgabe [Teil I und II in einem Bande]. In Leinenband M. 50.—.

Neuerwerbungen der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums in Faksimilereproduktion.

I. Rogier van der Weyden, Frauenbildnis. Bildgröße 47×32 cm, Papiergröße 66×50 cm. M. 12.—, gerahmt M. 25.—.

II. Pieter de Hooch, Die Goldwägerin. Bildgröße 53×47 cm, Papiergröße 64×57 cm. M. 20.—, auf China M. 25.—; mattgolden oder schwarz gerahmt M. 40.—.

II. Italienische Kunst

Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance. Von Woldemar von Seidlitz. 2 Bände. Mit 151 Abbildungen und 63 Tafeln. M. 30.—, in Leinen M. 35.—, in Halbmaroquinband [Handarbeit] M. 40.—.

Leonardo da Vinci, Malerbuch. Herausgegeben von Woldemar von Seidlitz. Mit 13 Abbildungen. Geheftet M. 2.—, in Halbpergamentband M. 3.—. Luxusband in Ganzpergament [Handarbeit] M. 10.—.

Giorgione. Von Ludwig Justi. 2 Bände. Mit 64 Tafeln. M. 20.—, in Leinenband M. 25.—, in Halbmaroquinband [Handarbeit] M. 40.—.

Michelagnolo Buonarroti, Briefe. Übertragen von Karl Frey. Mit 3 Tafeln. In Pappband M. 4.50, in biegsam Leder M. 6.—.

Michelagnolo Buonarroti, Handzeichnungen. Herausgegeben von Karl Frey. 361 Handzeichnungen auf 300 Tafeln mit beschreibendem Katalog. 36×29 cm. In 2 Halbmaroquinbänden M. 300.—. Luxusausgabe [in 30 Lieferungen] M. 540.—.

Majolikakunst der Frührenaissance. Von Wilhelm Bode. Mit 35 Tafeln und 40 Textabbildungen. Groß-Folio (45 ×36 cm). In Ganzleinenband ca. M. 150.—.

Künstler der Renaissance. Von Giorgio Vasari. Aus seinen „Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten" ausgewählt von Ernst Jaffé. Zweite Auflage. Mit 36 Vollbildern. In Pappband M. 5.—, in biegsam Leder M. 7.—, in handgemachtem Pergamentband M. 18.—.

Der Hof von Ferrara. Von Casimir von Chledowski. Mit 36 Tafeln. M. 15.—, in Ganzleinenband M. 18.—, in Halbmaroquinband [Handarbeit] M. 30.—.

Näheres über diese Bücher im vollständigen Verlagskatalog [unberechnet und portofrei]

III. Nordische Kunst

Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß. Herausgegeben von Ernst Heidrich, Geleitwort von Heinrich Wölfflin. Zweite Auflage. Mit 16 Bildbeilagen. In Pappband M. 6.—, in biegsam Leder M. 7.50, 50 numerierte Exemplare auf Bütten in Ganzpergament M. 15.—.

Hans Holbein der Jüngere, Handzeichnungen. Im Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft herausgegeben von Paul Ganz. 50 Lieferungen mit etwa 650 Handzeichnungen auf 500 Tafeln mit beschreibendem Katalog. Imperial-Folio [53×40 cm]. In 400 numerierten Exemplaren. Je M. 24.—.

Handzeichnungen altholländischer Genremaler. Ausgewählt von Wilhelm Bode. 50 Lichtdrucktafeln mit Text von Wilhelm R. Valentiner. In Leinenband M. 15.—, 50 numerierte Exemplare auf Bütten in Leder M. 35.—.

Die Gemäldegalerie des Herrn A. de Ridder. Von Wilhelm Bode. Mit 66 Heliogravüren nach Rembrandt, Hals, Rubens, van Dyck u. a. und 13 weiteren Lichtdrucken im Text 100 numerierte Exemplare. In Halbmaroquin M. 100.—, Nr. 1—10 auf Bütten in Ganzmaroquin [M. 150.—, vergriffen].

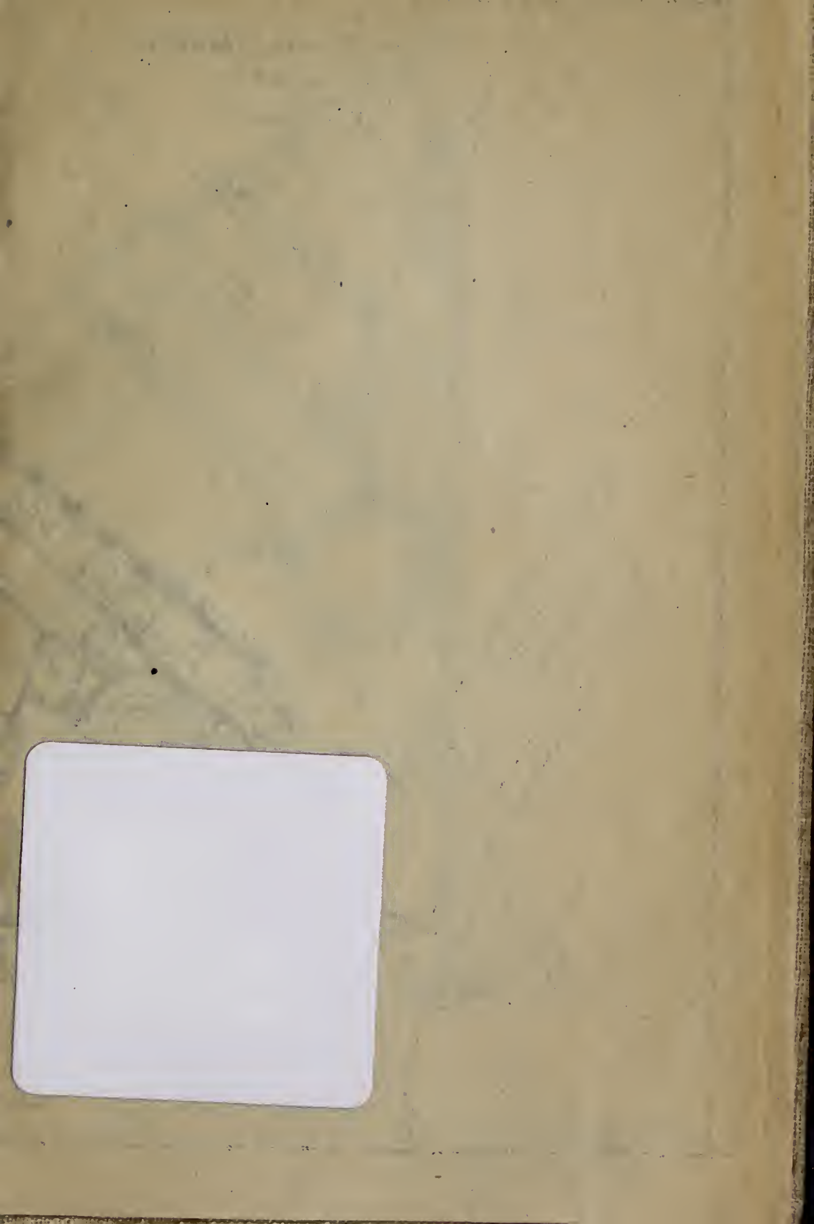
Die Holzskulptur in den Niederlanden. Von Willem Vogelsang. Band I. Das Erzbischöfliche Museum zu Utrecht. Mit 146 Lichtdruckabbildungen auf 31 Tafeln. 42×32 cm. In Leinenmappe M. 50.—.

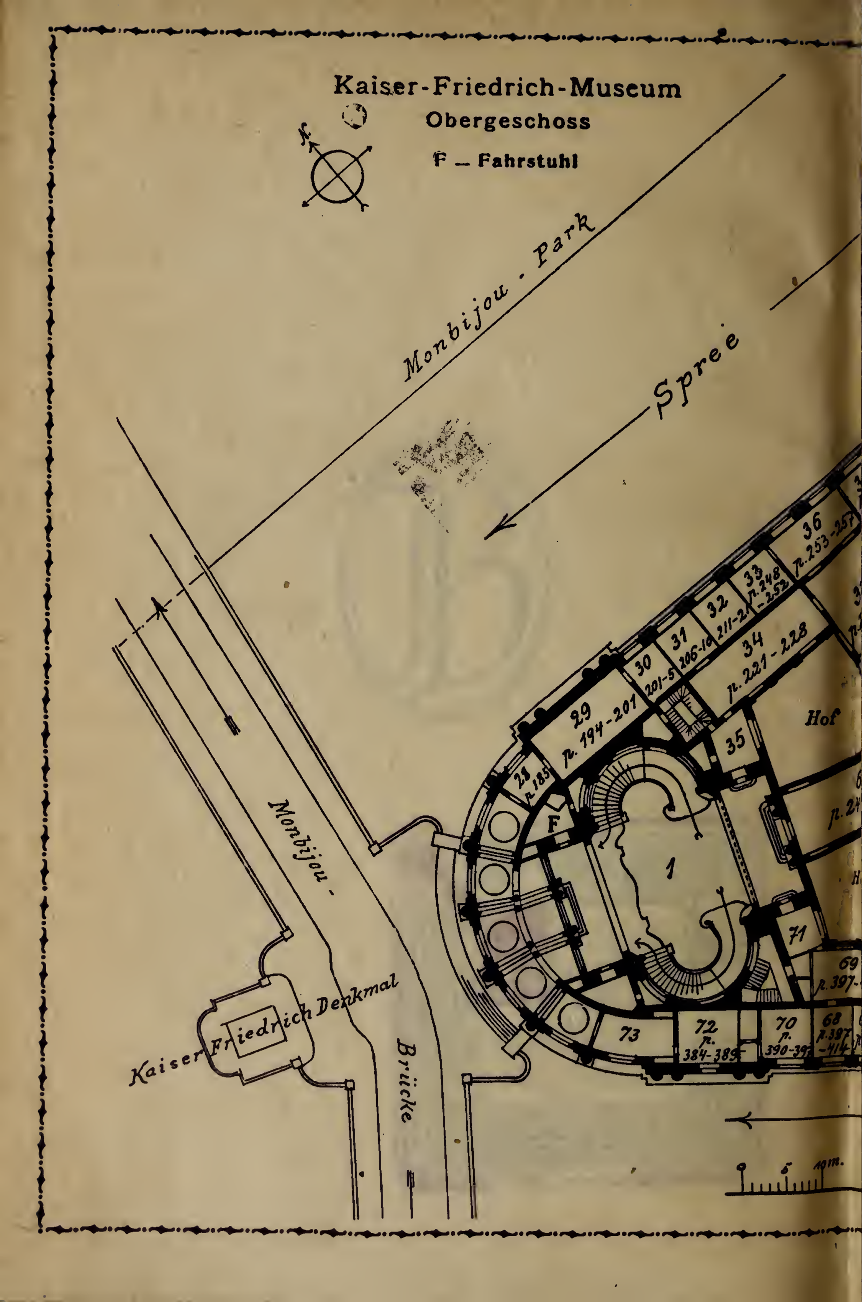
Antoine Watteau, Handzeichnungen. Herausgegeben von Cornelius Gurlitt. 55 Tafeln in farbentreuer Lichtdruckreproduktion. Groß-Folio [46,5×33,5 cm]. 200 numerierte Exemplare in Ganzleinen M. 160.—, in Ganzpergament [Handarbeit] M. 200.—.

Näheres über diese Bücher im vollständigen Verlagskatalog [unberechnet und portofrei]

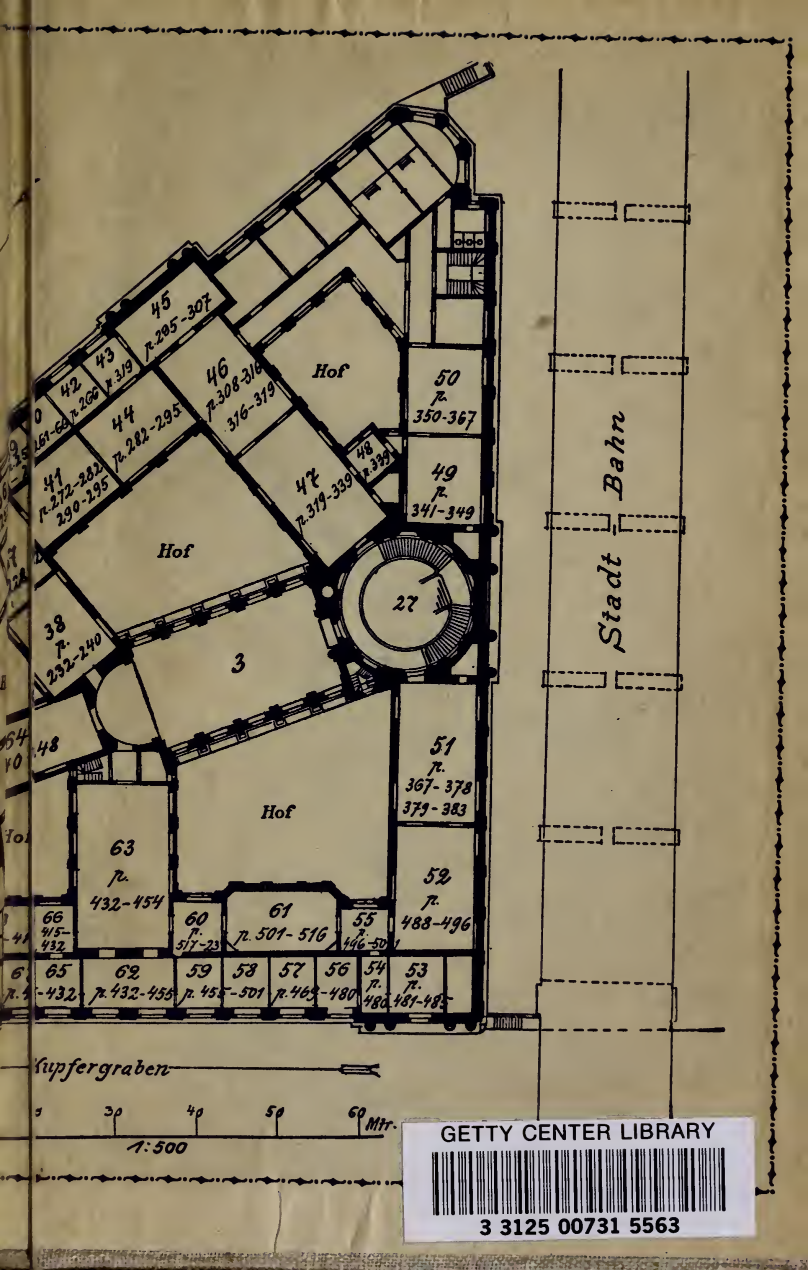
KUNSTDRUCK-ABTEILUNG »TECHNIK«
DER IMBERG & LEFSON G·M·B·H
BERLIN SW. ALTE JAKOBSTR. 20-24







Kaiser-Friedrich-Museum
Obergeschoss
F – Fahrstuhl
Monbijou - Park
Spree
Monbijou -
Brücke
Kaiser Friedrich Denkmal
Hof
1
F
28 p.185
29 p. 194-201
30 201-5
31 206-10
32 211-2
33 p.248 -252
34 p.221-228
35
36 p.253-257
71
72 p. 384-389
73
70 p. 390-39
68
69 p.397-
0 5 10m.


45
p. 295-307
43
p. 319
42
p. 266
46
p. 308-316
316-319
Hof
50
p.
350-367
44
p. 282-295
41
p. 272-282
290-295
47
p. 319-339
48
p. 339
49
p.
341-349
Stadt Bahn
Hof
27
38
p.
232-240
3
48
51
p.
367-378
379-383
Hof
63
p.
432-454
52
p.
488-496
66
415-
432
60
p.
517-23
61
p. 501-516
55
p.
496-50
65
-432
62
p. 432-455
59
p. 455
58
-501
57
p. 469
56
-480
54
p.
480
53
p.
481-485
Kupfergraben
30
40
50
60
Mtr.
1:500

